

Lorenz Mizlers,

Philos. et Med. Doct. Pract. Vars.

musikalische
Bibliothek,

oder

Gründliche Nachricht
nebst unpartheyischem Urtheil
von alten und neuen

musikalischen Büchern
und Schriften,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie
und den schönen Wissenschaften zur Ver-
besserung und Erläuterung sowohl der theoretischen
als practischen Musik gehöret, nach und nach
beygebracht wird.

Dritter Band,

welcher bestehet

aus vier Theilen, nebst denen darzu gehörigen
sieben und fünfzig Kupfertafeln und Registern.

Leipzig, im Jahr 1752.

Im Mizlerischen Bucherverlag.



*Georg Frider Lingke
Potentis: ac Sereniss: Polon: Regis
rerum metallicarum Consil: Societ: scien:
musicin Germania florentis Socius.*

Lorenz Mizler's

Hochgräf. Malachowskischen Hofmathematici
in Klein Pohlen

Musikalische

Bibliothek

oder

**Gründliche Nachricht nebst unpar-
theyischem Urtheil von alten und neuen
musikalischen Schriften und Büchern,**

worinn alles,

**Was aus der Mathematik, Philoso-
phie und den schönen Wissenschaften zur
Verbesserung und Erläuterung so wohl der
theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und
nach beygebracht wird.**

**Des dritten Bandes
Erster Theil -**

Mit sechszehn Kupfertafeln

Leipzig, 1746.

Im Mizlerischen Bücher-Verlag.

Inhalt.

- I. Hrn. Prof. Gottscheds Antwort auf Hrn. D. Zudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragedien und Comödien.
- II. Vierte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.
- III. Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Erstes Capitel vom Ton und dem Gehöre.
- IV. Der musikalische Patriot vom ersten bis zum drey und zwanzigsten Stücke.
- V. Abbildung und kurze Erklärung der musikalischen Instrumenten der Japaneser.
- VI. Musikalische Neuigkeiten.



I.

Herrn Prof. Gottscheds Antwort
auf Herrn D. Hudemanns Abhand-
lung von den Vorzügen der Oper
vor Tragödien und Co-
mödien.

In dritten Theil des zweyten Bandes dieser Bibliothek habe ich des Herrn D. Hudemanns Vertheidigung der Opern wider Herrn Professor Gottsched angeführet.

Nun ist nichts billlicher, als daß ich auch des berühmten Herrn Prof. Gottscheds Gegenantwort hier einrücke, welche er in den Beiträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, 2c. im 10ten Stücke ertheilet. *

21

als

* Gleich zu Anfang des andern Theils des II Bandes ist es ein Versehen von mir, wenn ich gesetzt, daß die deutsche Gesellschaft in Leipzig diese Beyträge

2 Hr. P. Gottsch. Antw. auf Hr. D. Zudem.

als daß ich sie hier vollständig einverleiben könnte, auch nicht alles hieher gehöret, was in solcher enthalten; So liefere ich hiemit einen ausführlichen Auszug, wo es nicht mehr denn ein Auszug ist, da ich durchgehends des Hrn. Prof. Worte behalten, und das allermeiste der Gegenantwort von Wort zu Wort bengefügset. Die Antwort selbst lautet also:

„Gleich im Anfange seines Vorberichts giebt
„der Herr Verfasser den Singspielen diejeni-
„gen Lobsprüche, so sich noch am besten für sie
„zu schicken scheinen. Er nennet sie eine der
„größten Gemüthebelustigungen. Wir
„geben dieses zu, wenn man es von derjenigen
„Art der Ergötzlichkeiten versteht, die bloß von
„den Sinnen herrühren, und bloß durch sie un-
„terhalten werden. Herr D. H. erkläret sie in
„dem folgenden selbst also, wenn er sie bloß von
„den Augen und Ohren herleitet. Daß er
„aber den Verstand überall mit einzuflechten
„bemüht ist, das sehen wir als ein unparthei-
„isches Geständniß an, daß eine bloß sinnliche
„Vergnügung nicht von besonderem Werthe
„sey, wann der Verstand dabey leer ausgehet.
„Dieses Zeugniß nun erkennen wir zwar mit
„besonderem Danke; können es aber von der
„Oper so gleich nicht einräumen, so lange es
„wahr bleibt, was der Herr Gravina in sei-
„nem

trüge herausgebe. Es ist solches falsch. Es ar-
beiten nur einige Mitglieder daran, und der Herr
Prof. Gottsched hat die Aufsicht darüber, welcher
nicht mehr in der deutschen Gesellschaft ist.

Abhandl. von den Vorzügen der Oper n. 3

„nem Buche von der Tragödie, davon schreibet; der doch als ein Italiener ohne Zweifel Gelegenheit gehabt, die allerschönsten Opern, vielfältig zu sehen und zu hören. Cio, schreibt er, che in cambio d' esprimere e imitare, suol piuttosto estinguere & cancellare ogni sembianza di verità; e che lusingha & molce la parte animale, cioè il senso solo, senza concorso della ragione, come fa il canto di un cardello oder un ulignolo. * Nach diesem Eingange trägt der Herr D. die Meynung desjenigen Leipziger Critici vor, der die Opern ganz und gar verworfen, und, wie er schreibt, sie nicht nur geringer, als unsere tragische und comische Schauspiele geachtet, sondern selbstige so gar für das ungereimteste Werk hält, das jemals der menschliche Verstandersonnen. Hierbey ist erstlich anzumerken, daß der Hr. D. H. die Meynung seines Gegners nicht recht aufrichtig, sondern mit einer merklichen Veränderung vorgetragen. Zwar, was das letztere anbetrifft; so stehen diese Worte allerdings in der Crit. Dichtk. p. 604. Aber das erstere findet man in dem ganzen Ca-

A 2

„pitel

-
- * Auf Deutsch: An statt (die Natur) auszudrücken und nachzunehmen, pflegt man solche vielmehr zu verdunkeln, und alle Wahrscheinlichkeit aufzuheben; Man schmeichelt und kügelt nur den sinnlichen Theil, das ist, allein die Sinnen, ohne daß die Vernunft damit verbunden ist, welches auch der Gesang eines Distelfinkens, oder einer Nachtigall verurtheilen kann.

4. Hr. P. Gottsch. Antw auf Hr. D. Zudern.

„pitel von Opern nicht. Es ist auch dem Ver-
„fasser desselben niemals in den Sinn gekom-
„men zu behaupten: Daß die Opern geringer
„zu schätzen wären, als NB unsere tragische
„und comische Schauspiele; zumal so, wie sie
„damals beschaffen waren, als er seine Dicht-
„kunst schrieb und ans Licht gab. Der Hr.
„D. H. vertheidiget ja nicht alle, sondern wie er
„hier in den folgenden Worten ausdrücklich er-
„innert, nur wohlgesetzte Opern. Eben so
„ist dem Leipziger Critico nichts weniger in den
„Sinn gekommen, als die heutige deutsche
„Schaubühne mit allen ihren Staatsactionen
„und Possenspielen zu vertheidigen. Die gute
„Tragödie und Comödie ist noch zur Zeit in
„Deutschland nicht recht zu Hause. Was für
„elendes Zeug wird nicht von den gemeinen Co-
„mödianten überall aufgeführt? Und wer kan
„es leugnen, daß oft noch weniger Verstand
„und Ordnung, Geschmack und gute Sitten
„darinnen herrschen, als in den heutigen Opern?
„und was ist das Wunder? die unwissenden
„Comödianten haben fast alle ihre Stücke selbst
„zusammen gestoppelt, auch wohl gar aus dem
„Stegreife weggespielt: Die Opern aber sind
„doch allezeit von Leuten gemacht worden, die
„einige Zeit dem Studiren gewiedmet, und in
„Wissenschaften und freyen Künsten nicht so
„gar fremde gewesen. Es würde also eine
„schlechte Ehre für die Singspiele seyn, wenn
„sie nur über die gemeinen Haupt- und Staats-
„actionen, oder Lustbarkeiten des Hans Wursts
„und

Abhandl. von den Vorzügen der Oper x. 5

„und Harlekins u. d. gl. den Sieg davon tragen könnten. Dieses soll aber die Absicht des „Herrn D. H. seyn, wie er p. 148 gegen das „Ende ausdrücklich erinnert hat. Non equidem inuideo, miror magis!

„Wir würden ihm also recht geben, und kein „Wort mehr wider ihn verlieren, wenn wir „nicht von einer ganz andern Art tragischer und „comischer Schauspiele redeten; nemlich von „derjenigen, die in den beyden vorhergehenden „Hauptstücken der critischen Dichtkunst beschrieben worden. Diese ist noch so gemein „in Deutschland nicht, daß man sie NB unsre „deutsche Schaubühne nennen könnte. Sie „ist noch gleichsam als ein Gast auf fremden „Boden anzusehen; so lange wir uns mit lauter „Uebersetzungen fremder Stücke behelfen „müssen. Denn der Deutschen Originale giebt „es leider! noch so wenige, daß man kaum eine „Woche lang gute deutsche Stücke würde spielen können. Der erste Grund, warum Hr. „D. H. die Oper den Comödien vorzieht, ist „dieser, weil der Character derselben weit „edler ist als derjenige, der in der Comödie „herrscht. Gewissermassen kann man dieses „zugeben, ohne gleichwohl die gute Sache zu „verrathen. In einer Oper kommen viel vornehmere Personen vor, die den Regeln nach in „eine Comödie nicht gehören. Diese schildert „nur das bürgerliche Leben ab, und darf also „Könige und Fürsten nicht aufführen. Wenn „solches aber nur nach der gehörigen Art ge-

6 Hr. P. Gottsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„schiehet, so kommt gleichwohl nichts nieder-
„trächtiges darinnen vor, dessen man sich zu
„schämen hätte. „ „ „

„Wer die Thaten der Könige und Helden
„sehen will, der muß sie freylich nicht in der
„Comödie suchen. Die Tragödie wird ihm
„dieselben in aller ihrer Grösse zeigen; und da
„kann er solche edle und erhabene Vorstellun-
„gen finden, als er sich wünschen wird. Doch
„eben dieser Grund scheint dem Hrn. Gegner
„seinen Opern auch den Vorzug vor der Tra-
„gödie einzuräumen. Denn spricht er p. 149.
„Der Tragödie scheint die Oper daher
„vorzuziehen zu seyn, weil sie der mensch-
„lichen Natur vor jener gemäß ist. Was
„dieses heißen solle, zeigt das folgende deutli-
„cher. Der Hr. D. H. meint, in der Tra-
„gödie würden solche Helden aufgeführt, aus
„deren Worten man schliessen sollte, daß sie die
„Grenzen der Menschlichkeit überschritten hät-
„ten. Es ist wahr, daß unsre alte Tragödien-
„schreiber in Deutschland, als Gryphius und
„Lohenstein nach dem bösem Muster des tra-
„gischen Seneca, ihre Helden fast übermensch-
„lich haben reden lassen. Allein wer hat denn
„dieselben für Richtschnur der tragischen
„Schreibart gesetzt? Man sehe, mit wie vie-
„ler Einfalt Sophocles und Euripides ihre
„Helden redend eingeführt, und wie Corneille
„und Racine nebst einigen andern von ihren
„Landsleuten in diese Fußstapfen getreten sind.
„Da wird man solch übermenschliches Zeug
„nicht

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 7

„nicht finden, das ich nicht in der Opernschreib-
„art viel ärger zeigen wollte. Man halte nur
„den Auszug aus der Griechischen Iphigenia,
„welcher bey der aus dem Racine übersehten
„angehängt ist, mit der postelischen Iphigenia
„gegeneinander; sonderlich mit denjenigen
„Stellen, die in der Abhandlung von dem Ba-
„thos in den Opern, vor dem deutsch übersehten
„Antilongin angemerkt worden: So
„wird man hievon zur Gnüge überzeugt
„werden.

„Der II Grund, den Hr. D. H. angiebt,
„warum die Opern den Comödien vorzuziehen
„wären, ist dieser, weil der den Comödien
„gebührende niedrige Ausdruck wohlver-
„zogenen Leuten wo nicht einen Ekel,
„doch wenigstens sehr oft eine Kalksinnig-
„keit verursacher. Dieses ist größtentheils im
„vorigen schon beantwortet. Die einfältigen
„Possenspiele und Zotenreißer auf den gemeinen
„Schaubühnen vertheidigen wir nicht. / Wer
„die Burlesken und Farcen vor gute Comödien
„hält, der mag zusehen, wie er dem Hrn. D. H.
„antworten will. Es ist ein Unterscheid zwi-
„schen niedrig und niederträchtig reden. Jenes
„thun auch die ehrbarsten Leute im Bürger-
„und Adelsstande. Selbst der Hof redet nicht
„hochtrabend, sondern bedienet sich einer unge-
„künstelten und natürlichen Art des Ausdrucks
„kes. Aber der Pöbel redet grob und garstig,
„und diese Schreibart ist dem Character der
„guten Comödie gar nicht gemäß. Man lese

21 4

„nur

8 Hr. P. Gottsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„nur den Terenz und zeige mir eine einzige
„Stelle, die wider die guten Sitten lèse! = =

„Aber wie viel schändliches gemeines Zeug
„will ich nicht in den Opern finden? Selbst
„Postels Iphigenia ist nicht davon frey. Man
„lese nur des Anaximenes Reden durch, so wird
„man den Beweis finden. Aber das ist noch
„nichts gegen andere Opern. Z. E. was ist
„das nicht vor ein edler erhabner Gedanke und
„Ausdruck wenn in dem höllenstürmenden
„Liebeseifer von Orpheus und Euridice,
„einem Singspiele so 1683 in Weisensfels
„aufgeführt worden, Cyrene, eine Königin, so
„singt:

Je länger ja ie lieber,
Ist unser altes Wort,
Wer liegt am Liebesfieber,
Der mache nur bald fort,
Es kan das junge Freyen,
Nun und in Ewigkeit
Uns nimmermehr gereuen:
Man altet mit der Zeit.

„und ihr Herr Sohn, der Prinz Aristäus, kan
„diese Sprache der Helden noch fast besser;
„wenn er spricht:

Was und warum, wolt ihr euch mit mir zanken.
Mein Herze ist verreist. 16.
Der Liebes hunger drückt,
Ich bin verrückt.

„Es sind unzehlige noch weit pöbelhaftere Aus-
„drückungen in dieser Oper, dabey ich mich aber
„nicht aufhalten will. Ich habe eine andere
„bey der Hand von Jacobs Hochzeit in Za-
„ran, die in Halle 1675 aufgeführt worden.

„Da

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 9

„Da spricht Remuel, ein Fürst, im III Auf-
„tritte:

Du bist nicht wohl dabeime
„und Laban antwortet eben so schön,
Was soll die Narrethey!

„Jacob aber spricht-bald darauf

Wenn soll ich voll Vergnügen

Mit meiner Braut in einem Bette liegen?

„Im vierten spricht Hufim, der Jacobs Neben-
„buhler vorstellt:

Ach möchte mir mein Hosen-Nestel reissen

Und mir, ich weiß nicht wo, die Nase schneissen.

Ach Hufim hast du nicht recht wohl genarrt,

Daß du so sehr getraget und gescharrt.

„Man kan leicht denken, daß auf diesen feinen

„Schlag noch mehr schöne Ausdrückungen fol-

„gen werden, die sich für das edle Schäferleben

„sehr wohl schicken. * * *

A 5

„Will

-
- Von dergleichen schönen Gedanken hat der Hr. Prof. noch verschiedenes aus folgenden Opern, Daniel in der Löwengruben, das unmöglichste Ding in der Welt vom Jahr 1687 und 1686 beygebracht. Berner sind aus der verliebten Jägerin Diana vom Jahr 1678, dem Ursprung der Römischen Monarchie, 1684, den Spiegel keuscher Damen 1708, viel abgeschmackte Dinge angeführt, auch aus etlichen ganz neuen Opern der Bozzena oder die erhobene Tugend, vom Jahr 1725, und dem Scipio Africanus das abgeschmackte beygefüget, zu dem Ende, daß man siehet, was vor albern Zeug in den Opern vorkommt, wovon die gute comische Schaubühne gereiniget ist. Es ist also nach meiner Einsicht ein Fehler der Poeten, daß sie mit unreinen Feder Opern geschrieben haben. Sie sollen, und können auch, die Sache viel besser abfassen. Es ist kein Fehler der Opern.

„Will aber der Hr. D. H. sagen, daß die
 „Opernschreibart auch der tragischen vorzuzie-
 „hen sey, weil sie keine so hochtrabende
 „Göttersprache liebet, indem die Music
 „keinen schwülstigen Vortrag leidet: So
 „muß man sich wundern, wie er dieses sagen
 „kan. Wo hat man wohl jemals diese Regel
 „eines Singspieles gehört? Widersprechen
 „denn nicht alle Opern derselben? Von Postels
 „Cypigenia ist es schon erwiesen, daß sie recht
 „unsinnige Proben der schwülstigen Schreibart
 „in sich halte; und von den meisten übrigen
 „könnte es sehr leicht erwiesen werden. Und
 „was können doch die Herren Componisten
 „nicht in Noten setzen? Die Worte mögen be-
 „deuten was sie wollen; wenn sie nur dem
 „Sänger Gelegenheit geben, das Maul aufzu-
 „thun: So sind sie dem Componisten schon
 „recht, alle seine Künste dabey anzubringen.
 „Wir haben dergleichen Exempel auch hier in
 „Leipzig, und hören oft mit Verwunderung, wie
 „die allerelendesten Verse, die keinen Sinn noch
 „Wiß in sich halten, nach den schönsten Noten
 „abgesungen werden, die von allen Kennern der
 „Music bewundert werden. So wahr ist es,
 „was der Spectator im I Theil, Bl. 68. im
 „18 St. schreibt: That nothing is capable of
 „being well set to Musick that is not Nonsense:
 „d. i. daß sonst nichts geschickt ist, schön in die
 „Music gebracht zu werden, als ein Galimatias
 „oder sinnloses Zeug. *

„Der

* Ich weiß nicht ob diese Gedanken des Spectators im Ernste

„Der dritte Grund des Herrn D. H. ist dieser:
 „Weil in einer Oper mehr Veränderungen,
 „als in Tragödien und Comödien vorfallen.
 „Wir wollen dieses nicht leugnen; sondern nur
 „fragen, ob denn alle Veränderungen eines Din-
 „ges von gleichem Werthe sind? Ist dieses, so
 „wird man eine Seiltänzer- und Lustspringerbu-
 „de, woben noch etwa ein Pikenwerfer, Balan-
 „zirmeister, und Taschenspieler, oder gar ein star-
 „ker Mann anzutreffen ist, wie ich denn dergleichen
 „besammlen gesehen habe; allen Opernbühnen
 „vorziehen. Und es fehlt in der That nicht viel,
 „daß ich solches nicht im Ernste behauptete. Denn
 „ist es erlaubt, von der Wirkung auf die Ursa-
 „che zu schliessen: So habe ich es noch niemals
 „gesehen, daß man aus einer solchen Gauklerbu-
 „de vor der Zeit hinausgelaufen. Ob man
 „aber nicht aus den Hamburgischen Opern zu
 „weilen in der Helfte, oder doch bis wieder eine
 „hübsche Arte gekommen, davon gegangen; oder
 „doch zum wenigsten über die Helfte der Zeit,
 „ohne

Ernste oder im Scherz zu verstehen ist. Es muß
 wohl das letzte seyn, indem nicht zu vermuthen, daß
 ein sonst so scharfsinniger Seribent dergleichen
 sinnlose und wider alle Wahrheit streitende Ges-
 danke im Ernste zu sagen fähig sey. Ich würde uns
 vernünftig handeln, wenn ich solche hier wiederlegen,
 und das lächerliche des Schlusses: weil viele elende
 Verse vortreflich in die Musik gesetzt worden, so ist
 sonst nichts geschickt in die Musik gebracht zu werden
 als ein sinnloses Zeug, zeigen wolte. Es kan solches
 jedermann, der fünf gesunde Sinnen hat, und das
 Wesen der Musik versteht, einsehen, ohne die Regeln
 der Vernunftlehre zu Hülfe zu nehmen.

„ohne einige Aufmerksamkeit auf dieselbe zuwen-
den, verplaudert habe: das will ich meinem
„Herrn Gegner ins Gewissen schieben.

„Und woher kommt dieses? Alle Verände-
rungen der Schaubühne, der Sängerstimmen,
„der Instrumente, der Flugwerke oder Maschinen
erhalten die Zuschauer nicht so in der Aufmerk-
samkeit, als eine wohlverknüpfte tragische oder
„comische Fabel thut. Dieses wirkt nun die
„blosse Verwirrung ihrer Begebenheiten, und der
„ungewisse Ausgang, den der Zuschauer mit unbe-
schreiblichem Verlangen erwartet. Zum we-
nigsten bemerken wir in unsern allerernsthaft-
sten Trauerspielen, daß die Zuschauer in einer
„unglaublichen Stille mit der heftigsten Begier-
de auf alle Worte acht haben; und sich erzür-
nen, wenn sich das geringste Geplauder oder
„Geräusche erhebt, welches sie in der Aufmerk-
samkeit stört. Nun urtheile man, welches
„mehr Vergnügen seyn muß: Da, wo man bey
„allen sinnlichen Veränderungen, dennoch aus
dem Spicle läuft, oder gar nicht einmal hinein
„kommt; oder da, wo man bey einer einzigen
„Gestalt der Schaubühne, bey beständigem Re-
den der spielenden Personen, doch mit aller Auf-
merksamkeit das Ende erwartet, ja wohl böse
„wird, daß das Stücker nicht länger gedauret, wie
„ich solches oft wahrgenommen habe? *. Es
„giebt

* Die Ursache warum bey vielen Personen in Anbörung
der Opern nicht soviel Aufmerksamkeit beobachtet
wird, als man im Gegentheile bey mehrern Zuschau-
ern

„giebt aber noch eine Veränderung, nemlich der
 „langen und kurzen Verse in den Opern; die
 „nach des Herrn D. Meynung ihr vor den ein-
 „förmigen langen Versen der Tragödien
 „und

ern einer Tragödie oder Comödie wahrnimmt, steckt
 meines Erachtens in ganz was anders, als in dem
 Wesen der Opern und der Tragödie. Es ist ein
 bloßer Zufall, der in der menschlichen Neigung zur
 Veränderung gegründet ist. Weil eine Oper aus-
 zuführen ungleich mehr Unkosten verursacht, als
 eine Tragödie, so spielt man solche zum öftern, und
 zwar hinter einander, vier, fünf bis sechsmahl, da
 man; hingegen eine Tragödie niemals zweymahl,
 oder doch sehr selten hinter einander spielt. Wenn
 also die meisten Zuschauer eben dieselbe Oper schon
 oft gesehen, oder wenig, nicht zu sagen gar keinen,
 Verstand von der Musit haben, so ist leicht zu be-
 greifen, daß ihre Aufmerksamkeit nicht groß seyn kan,
 da ihnen entweder der Zusammenhang der Sache
 schon sehr bekannt und gemein ist, oder da sie die
 Schönheiten der Musit zu empfinden unfähig sind,
 oder da der Componist gefehlt und die Singstim-
 men unverständlich gesetzt, daß man die Worte
 nicht verstehen kan, oder daß ein solcher Zuhörer
 selbst die Sprache nicht versteht, in welcher die Oper
 abgefaßt ist. Wo diese Nebendinge alle wegfallen,
 so wird der Zuhörer zum erstenmahl bey einer Oper so
 aufmerksam seyn, als zum erstenmahl bey einer
 Tragödie, da ich hingegen verschiedene Zuschauer
 der Tragödie in eben dem Zustand beobachtet, als
 der gelehrte Herr Verfasser hier die Zuhörer der
 Oper beschreibet, weil sie solche schon oft gesehen
 hatten und auswendig wußten. Eine Oper aber
 muß doch wohl den Kennern mehr Vergnügen ver-
 ursachen, als eine Tragödie, weil man jene so oft
 anführen kan, ohne die Anzahl der Zuhörer sonderlich
 zu

„und Comödien einen Vorzug geben soll.
 „Vors erste frage ich hler, ob alle Verse ver-
 „drüßlich zu hören sind, oder nicht? Er antwor-
 „te mir was er will, so müssen es die Operverse
 „mehr seyn, als die tragischen, indem sie sich mehr
 „von der Prosa entfernen. Denn sie haben
 „fast lauter kurze Zeilen und folglich sehr viel Rei-
 „me, die stark ins Gehör fallen. Hernach ha-
 „ben sie bald jambische, bald trochäische, bald da-
 „ctylische Arien, oder wohl gar allerley Zeilen und
 „Füsse durcheinander gemenget. Auch dieses
 „fällt nun alles weit stärker ins Ohr, als die
 „einträchtigen langen Zeilen der tragischen Ver-
 „se. Diese wird man in kurzen so gewohnt,
 „daß mans kaum mehr merkt, daß es Verse sind:
 „Zumal wenn sie natürlich ausgesprochen wor-
 „den. Und wie kan doch das lange Sylben-
 „maaß den Ohren beschwehrlich fallen? Der
 „Verstand darf ja bey'm Abschnitte, auch wohl
 „nach Erfordern der Sache noch eher einen
 „Sinn schliessen und stille halten; wie dieses
 „von allen tragischen Poeten beobachtet worden.
 „Indessen

zu verringern, welches hingegen bey einer Tragedie nicht ist, als da bey der fortdaurenden dritten Auf-
 führung so wohl die Zuschauer abnehmen, als auch
 etwas kaltstinnig sich bezeigen würden, dahingegen
 ein Kenner der Musik, so oft er eben dieselbe Oper an-
 höret, immer was neues zu bemerken findet.
 Man kan also gleichfalls fragen: Wo muß mehr
 Vergnügen seyn? da, wo man eine Sache sechs
 bis achtmal hinter einander ohne Verdruß anhören
 kan; oder da man zum zweytenmal schon völlig
 satt ist.

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 15

„Indessen glaube ich nicht, daß die alten Griechen und Lateiner ihre Comödien der Musik zu Gefallen in Versen abgefasset: Ob es gleich bekannt ist, daß sie auch nach abgeschafften Chören, Musicanten auf ihren Bühnen gebraucht haben. Man weiß ja, daß sie ihre Comödien in Actus, oder Handlungen eingetheilet, welches von Aristotele bey den Griechen nicht angemerket wird, weil bey ihnen die Gesänge des Chors alles mit einander verknüpften. Wodurch sollten nun die Handlungen von einander getrennet worden seyn, wenn man keine Musik darzwischen gemacht hätte? Zwischen diesen Handlungen also stellten sich die Pfeifer in zweyen Chören, *tibiis dextris & sinistris*, wie es im Terenz heisset, auf die Bühne, so wie es vormals in den Chören geschehen war. Denn von einem heutigen Orchester, oder einem von der Bühne unterschiedenen Platze für die Musicanten finden wir nichts. . . .

„Soweit gehen die Gründe des Herrn D. H. womit er die Vorzüge der Opern vor den Tragedien und Comödien zu behaupten meynet. Ob dieselben nun so bündig gewesen sind, als er geglaubet hat, das mögen nunmehr unsre Leser selbst urtheilen. Nun kommet er auf die Beantwortung der Gründe, die sein Gegner wider dieselben vorgebracht hat. Er theilet dieselben sehr ordentlich in vier Classen, deren die erste den Inhalt der Opern betrifft.

„Was daran ausgesezet worden ist dieses:

„Daß

„Daß es einer Zauberey weit ähnlicher sie-
 „het, als der Wahrheit, und daher ganz
 „unnatürlich sey. Hier habe ich mich wun-
 „dern müssen, daß der Herr D. H. dieses ganz
 „unrecht verstanden hat. Er meynt, es sey hier
 „von den Zaubereyen die Rede, die zuweilen in
 „den Opern vorkommen. Allein das ist die
 „Meynung gar nicht. Es geht auf den Mangel
 „der Wahrscheinlichkeit in der Folge und Ver-
 „knüpfung der Operfabeln. Nach der Welt-
 „weisheit entsteht alle Wahrheit aus dem Sake
 „des zureichenden Grundes. Wo man also
 „alles ineinander, das ist, das folgende von einer
 „ieden Begebenheit in dem vorhergehenden, auf
 „eine begreifliche Weise gegründet antrifft; da
 „ist Wahrscheinlichkeit. So sind alle gute
 „Fabeln der alten Poeten beschaffen, wie P. le Bossa
 „in seinem Tractat vom Heldengedichte erwie-
 „sen hat. Hergegen fehlt es keiner Art von Fa-
 „beln an dieser Art der Verknüpfung mehr, als
 „den Operfabeln. Da hängt fast nichts zu-
 „sammen. Eine Person kömmt auf die Büh-
 „ne, ohne zu wissen warum; sie geht wieder
 „weg, ohne allen andern Grund, als weil ihre
 „Rolle es so haben will. Es kommen Personen
 „an Orter, wo sie allem Ansehen nach nicht hin-
 „gehört, und man zeigt doch nicht, wie sie hin-
 „gekommen sind. Man dichtet endlich Dinge
 „in gewisse Zeiten, wo sie unmöglich haben seyn
 „können. Z. E. die Dresdnischen Lustbarkeiten
 „und Aufzüge, so bey dem Einzuge der izigen re-
 „gierenden Königin, als damaliger Erzherzogli-
 „chen

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 17

„den Braut Seiner Hoheit des Churfürsten
„gesehen worden, werden in die Zeiten Kayser
„Heinrich des Voglers gebracht. Man sehe nur
„wie lächerlich Steele in dem I Th. Bl. 18. 19.
„im 5ten Stücke seines Spectators diesen Feh-
„ler schon gemacht hat. Wenn nun die Welt
„weisen alles, was keinen zureichenden Grund
„hat, nach Schlaraffenland verbannen, wo die
„gebratenen Tauben am Spiese herum fliegen,
„und die Bürste auf den Bäumen wachsen:
„So ist es kein Wunder, daß auch die Oper
„in ein solches Wunderland gehört; wo nichts
„natürlich zugeht, sondern alles einer Zauberey
„ähnlich sieht. Denn das ist der Begriff, den
„sich ein Philosoph von der Zauberey machet, daß
„es nemlich eine Begebenheit sey, die ohne zurei-
„chenden natürlichen Grund geschieht. Z. E.
„Als wenn eine Hexe durch die Luft auf der
„Ofengabel nach dem Blocksberge reitet; oder
„eine bloße Beschwörungsformel im Winter ei-
„nen Garten herzaubert, oder einen güldenen
„Pallast dahin bauet, wo den Augenblick Schiffe
„durch die Wellen gefahren sind. Solche Din-
„ge geschehen nun nirgends häufiger als selbst in
„den Opern. Alle Verwandlungen der Sce-
„nen sind nichts anders, als solche Zaubereyen.
„Nicht als wenn der Meister, der sie machet
„und anordnet ein Hexenmeister wäre; auch
„nicht weil sie auf Befehl eines in der Oper auf-
„geführten Merlins geschehen: Sondern weil
„sie ohne Zusammenhang und Verknüpfung in
„der Fabel erfolgen. Denn da ist es unmöglich

18 Hr P. Gortsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„im Augenblicke und ohne von der Stelle zu gehen, an einen Ort zu kommen, der etliche Meilen weit von uns entlegen ist; oder uns die Begebenheiten, die viele Jahre Zeit brauchen, als in einem Tage, ja in etlichen Stunden vorzustellen. Weil nun der Herr D. H. unsere Meinung in diesem Stücke gar nicht verstanden: So ist alles, was er auf diesen übel verstandenen Grund geantwortet, vergebens gewesen, und unser erster Grund wider die Opern stehet noch fest. *

„Den andern Grund wider die Opern, daß nemlich die Charactere der Personen darinn, entweder übel formirer, oder immer einerley sind, beantwortet der Herr D. nach seiner Art. Auf das erste sagt er: Das gieng gute Opern nicht an, und die schlechten vertheidigeter nicht. Diese Antwort ist sehr scheinbar, und doch ist nichts leichter als eben dieselbe. Sie wird auch vielen von unsern Lesern desto gegründeter vorkommen, da ich mich oben fast eben derselben bedienet habe, als ich sagte, daß ich

* Nämlich diese Gründe des Herrn Prof. stehen dergestalt fest, daß sie allzeit als Hauptfehler anzusehen sind, wenn sie sich in einer Oper befinden: Und es ist gar kein Zweifel, daß solche schlechterdings zu vermeiden, so gewiß es ist, daß dergleichen unvernünftige Verknüpfung der Fabeln nicht in die Oper gehört. Da aber dergleichen unnatürliche Zaubereien der Poet weglassen kan, so stehet man die Folge noch nicht, daß die Oper von der Schaubühne zu verweisen, oder daß die Möglichkeit einer guten Oper nicht vorhanden sey.

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 19

„ich nicht Sinnes wäre, die elenden Comödien, die
„von den gemeinen deutschen Comödianten über-
„all gespielt würden, mit ihrem niederträchtigen
„Zeuge zu verfechten. Allein es ist hier noch
„ein Unterscheid. Denn als ich dieses sagte, so
„nannte ich zugleich eine ganze Menge guter Co-
„mödien, damit man um so viel besser den Un-
„terscheid wahrnehmen, und die Wahrheit mei-
„nes Sages einsehen könnte. Allein das thut
„hier der Herr D. nicht. Gute Opern haben
„keine schlecht formirte Charactere, schreibt
„er. Ganz recht. Aber wo sind diese gute Opern?
„in Utopia, oder bey den Severamben? Es ist
„eine wunderliche Sache mit den Herren Opern-
„freunden zu disputiren. Sie wollen einen mit
„lauter allgemeinen Antworten abspessen; aber
„auf einzelne Fälle will sich niemand einlassen.
„Warum sagen sie uns nicht, welche Opern
„denn die guten sind? Wo sollen wir sie ohne
„Irrthum finden? * Ich, als ein Gegner dersel-
B 2 ben,

-
- * Gesezt daß dermalen noch keine einzige gute Oper in der Welt vorhanden ist, an der nemlich nach den Regeln der Schaubühne gar nichts auszusetzen wäre, so folgt doch daraus noch nicht, daß eine gute Oper ein Unding ist. Die Möglichkeit einer guten Oper ist im ersten, andern und dritten Theil des zweyten Bandes hier und dar erwiesen worden, wovon die Wirklichkeit vielleicht so lange nicht mehr ausbleiben wird. Die gute Tragödie und Comödie ist keiner Nation vom Anfang her angeböhren gewesen, sondern erst nach und nach durch die Wissenschaften erfunden worden. Wenn aber zu der Zeit ein aufgeweckter Geist vor andern
bis

„ben, habe nicht Ansehen genug, eine derselben für
 „gut zu erklären. Denn wenn ichs thäte, und
 „hernach wiese, daß solche Fehler an sich hätte:
 „So würden die Herren Verfechter der Sing-
 „spiele gleich schreyen: Wer es denn gesagt hät-
 „te, daß diese Oper eben gut wäre? Das wäre
 „gerade eine von den schlechtesten! Dergestalt
 „würde ich wohl mein Lebenlang mit Untersu-
 „chung und Beurtheilung der Oper zu thun
 „haben, und doch niemals die guten treffen.
 „Man nenne mir also, ich will nicht sagen ein
 „Schock, auch nicht einmal ein Duzend; denn
 „das wäre wohl zu viel gefordert; sondern nur
 „zwey oder drey recht vollkommen gute und
 „wunderschöne Opern, damit ich meine Kunst
 „daran beweisen könne. Man mache mir aber
 „auch hernach keine Ausflucht, als ob auch der-
 „lenige, der mir solche genennet, nicht eben die
 „besten getroffen habe: Denn sonst würde ich
 auch

die Thorheiten der damaligen Schauspiele eingese-
 hen und getadelt, und als ungereimte Dinge
 schlechterdings verworfen, da noch kein einziges
 gutes vorhanden war, und sich besonders darauf
 berufen, man solle ihm doch ein gutes Schauspiel
 zeigen. wenn er nicht glauben solle, daß solches an
 und vor sich ein ungereimtes Ding sey, und daß er
 seine Kunst daran beweisen könne; so glaube ich
 daß ein solcher Criticus die Unmöglichkeit eines gu-
 ten Schauspiels nicht aus diesem Grunde habe
 behaupten können, weil man ihm damals kein
 gutes zu zeigen im Stande gewesen. Eben so ist
 es hier mit der Oper, im Fall sich keine finden
 sollte, die mit den Regeln der Schaubühne überein-
 käme.

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 21

„auch auf diese Art nicht fertig werden, wenn ein
„ieder Liebhaber mir diejenige Diana anpreisen
„wollte, die er allein vor schön befunden. Am
„allerbesten wäre es, mir ein Buch vorzuschlagen,
„darinn die Regeln, wie man eine recht gute
„und vollkommene Oper machen solle, ausführ-
„lich und gründlich vorgetragen worden. Von
„der Tragödie und Comödie will ich ihnen mit
„gutem Exempel vorgehen. Ich will ihnen
„Aristotelis Poetic, und Aubignacs Pratique du
„theatre nennen, * nach deren Fürschrift alle

B 3

güte

- Eben diese Bücher halten auch die Regeln einer recht guten Oper in sich, was nemlich die Verknüpfung der Fabel, die Eintheilung, die Einigkeit der Zeit u. s. f. anlangt: Denn ein Singspiel ist eigentlich seinem Wesen nach nichts anders als eine in die Musik gesetzte Tragödie. Weil sie aber in die Musik gesetzt werden soll, welche eigentlich die Oper von der Tragödie unterscheidet, so muß man, um die Musik zu erheben, in den Versen manchmal eine andere Einrichtung machen, die bey der bloßen Tragödie nicht nöthig ist, jedoch muß diese Einrichtung keinen Einfluß in den wesentlichen Zusammenhang der Oper haben. Endlich muß der Componist, der die Tragödie zu einer Oper macht, ich meine der sie in die Musik setzt, die Regeln der Schaubühne so wohl als der wahren Composition verstehen, und sonderlich die Kunst besitzen, wie man die Leidenschaften der Menschen erregen und stillen soll. Wo dieses alles zusammen genommen wohl beobachtet wird; so kan es nicht anders seyn, es muß eine recht gute Oper herauskommen. Ich will aber nicht in Abrede seyn, daß sehr viel dazzu gehöret, und daß es ohn- gleich leichter ist eine gute Tragödie, als eine gute Oper

22 Hr. P. Gottsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„gute theatralische Stücke eingerichtet worden.

„Die Antwort auf das andre ist so beschaffen,
„daß sie dem Augenscheine und der Erfahrung
„widerspricht. Es ist von den Characteren die
„Rede, und der Herr Autor verfällt auf die
„Haupthandlung der Oper. Ich habe behauptet,
„die Personen in den Opern wären lauter
„ungerreue Seelen, seufzende Buhler, un-
„erbittliche Schönen, verzweiflende Lieb-
„haber &c. und die phantastische Romanen-
„liebe behielt überall den Platz. Was
„thut das nun zur Sache, daß die Liebe nicht
„allemaal die Haupthandlung der ganzen Oper
„sey? Ich sage mit Fleiß nicht allemal; denn
„daß sie es in den allermeisten sey, ist allen Ken-
„nern bekannt. Aber gesetzt, es wäre
„nicht so. Gesezt man hätte lauter Schlach-
„ten, Siegesfeste, Bündnisse und trium-
„phirende Einzüge zur Hauptabsicht der Opern?
„Was geht das die Charactere der Oper an?
„Werden die Personen in derselben deswegen
„weniger verliebt seyn? Was würde doch eine
„Oper ohne Liebe seyn? * Daß aber eine

Trag-

Oper zu verfertigen, so wohl weil in der Oper mehr
zu beobachten, als auch weil in solcher fast ohne
Ausnahme zwey Personen arbeiten, der Poet und
der Componist, da denn der eine leicht verderben
kan, was der andere gut gemacht.

Ich kan mich nicht entsinnen, daß man eine Regel
gemacht, die die Liebe als ein wesentliches Stück einer
Oper angiebt. Wie wäre es, wenn man einmal
eine Oper machte, in welcher man die Liebe nur sehr
persam als einen Nebenumstand zwischen ein paar
Pers

Abhandl. von den Vorzügen der Oper II. 23

„Tragödie ohne dieselbe gar wohl bestehen kön-
„ne, zeigen nicht nur die Exempel und Regeln
„der Alten; sondern auch unter den neuern,
„des Herrn Maffei *Merope*, und der auf
„unsrer Leipziger Schaubühne neulich aufge-
„führte *Tod Cäsars*, wo nicht die geringste
„Spur einer Liebesverwirrung vorkommt. Ja
„selbst in des *Corneille* Stücken ist oft die
„Liebe nur als ein kleiner Nebenumstand, der
„etwa ein paar Personen betrifft, die übrigen
„aber nichts angeht. Auch in dem sterbenden
„*Cato* ist die Liebe nur mit eingeflochten, damit
„aus tugendhafter Ueberwindung derselben die
„Größe der *Portia* destomehr ins Auge fallen
„möchte; indem sie auch den Lebenswürdigen
„*Cäsar* hasset, als sie erfährt, daß sie *Catons*
„Tochter ist. So sparsam wird uns auf der
„Opernbühne die Liebe nicht vorgestellt. Da
„liebet, da buhlet, da seufzet alles; * der Herr
B 4 und

Personen mit flechtete? Sollte das nicht angehen?
Ich trage gar keinen Zweifel. Ja eine Oper wird
auch eine Oper bleiben, wenn auch nicht die gering-
ste Liebesverwirrung darinn vorkommt, so wie
Maffei Merope und der *Tod Cäsars* ohne die-
selbe doch Tragödien sind.

Es ist allerdings an dem, daß es vernünftigen Zu-
schauern ein großer Ekel ist, wenn bey Vorstellung
einer Oper das unendliche lieben und seufzen kein
Ende nehmen will. Ob dieses gleich der stärkste
Affect aller gesunden Menschen ist natürlicher Wei-
se, so ist er doch wohlgezogenen Personen, die über
solchen zu herrschen gelernt haben, nicht so ange-
nehm, daß sie, bey beständiger Vorstellung dessel-
ben,

„und der Diener ; die Prinzessin , und das
 „Cammerniädchen ; der Scapin und wer sonst
 „den Schalksnarren vorstellt. Ist nun dem
 „also , wie es denn niemand leugnen kan , der
 „nur Opern gesehen, oder gelesen hat : So ist
 „es ja gewiß, daß die verliebten Charactere die
 „häufigsten und vornehmsten in den Opern sind ;
 „die Haupthandlung mag nun seyn , welche sie
 „wolle.

„Nun triumphiret der Herr D. H. mit seinen
 „Opern über unsre Tragödien, eben deswegen,
 „weil wir es denenselben vorgerücket, daß sie kein
 „Schrecken und Mitleiden erweckten : Er giebt
 „uns solches mit Freuden zu, und beklagt nur,
 „daß dieser letztere Affect bey den Unglücksfällen
 „der Verliebten sich doch zuweilen einstelle ;
 „wenn man mit den armen Leuten , die ihren
 „Zweck nicht erlangen können, zugleich betrübt
 „würde. Er nennet diese Leidenschaften schreck-
 „schafft und kummerlich ; und da in den Trau-
 „erspielen dieselben gemeiniglich die Oberhand
 „behalten, und bis zum Ende dauern : So
 „rühmet er darinn den besondern Vorzug der
 „Opern , als die doch ein hübsches lustiges En-
 „de zu nehmen pflegen. Er meynt auch es kön-
 „ne ja die Traurigkeit unmöglich ein Vergnü-
 „gen bringen, zumal wenn sie recht rührend ist.
 „Ja er wundert sich , daß es noch Leute giebt,
 „die sich schreckhafte und traurige Stunden mit
 Viel

ben, nicht endlich sollten verdrüsslich werden. Allein
 das ist in den Opern leicht zu verbessern. Es muß
 ja in solchen nicht alles lieben und senfsen.

Abhandl. von den Vorzügen der Oper. 2c. 25

„Gelde erkaufen , da sie doch in ihren eigenen
„Kammern Gelegenheit genug haben könnten,
„umsonst zu erzittern und zu trauern; wenn sie
„nur überhaupt auf das menschliche Elend ihre
„Gedanken richten wollten. Was sollen wir
„nun hier antworten? Vors erste ist es gewiß,
„daß die Traurigkeit , die uns aus den Un-
„glücksfällen andrer Leute erwächst, eine gewisse
„Art des Vergnügens erweckt. Wir wollten
„uns hier einen Weltweisen , der zugleich ein
„Poet war, die Ursache davon sagen lassen: Lu-
„cretius schreibt:

*Suave mari magno, turbantibus æquora ventis
E terra magnum alterius spectare laborem;
Non quis uexari quemquam est iucunda u: luptas,
Sed quibus ipse malis careas, quia carere iuave est.*

*Es ist sehr angenehm auf stürmisch wilder See
Der Schiffenden Gefahr vom Lande zusehn;
Nicht weil es lieblich ist daß jemand leiden muß;
Bloß weil man gerne sieht, daß man es selbst
nicht fühlt.*

„Was dünket nun dem H. D. H. von einer
„tragödischen Leidenschaft? Muß es nicht an-
„genehm seyn die grossen Unglücksfälle der Kö-
„nige und Helden, die man sonst vor Glückskün-
„der gehalten und deswegen zu beneiden pflegt,
„mit anzusehn; und bey sich in der Stille zu
„empfinden, daß man mit ihnen tauschen möch-
„te; indem man von allem dem Elende, so sie
„erdulden müssen, befreyt ist? Dieses ist die
„wahre Quelle des Vergnügens, so man bey
„allem Elende andrer Leute empfindet. Selbst
„das Lesen der Romane kan dieses zur Nütze be-

26 Hr. P. Gottsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„stätigen, worinn diejenigen fast immer die mei-
„sten Leser finden, die unglückliche Begebenhei-
„ten vorstellen. Wer hat unter den neuern nicht
„die *memoires d'un Homme de Qualité* oder ei-
„nen Philosophen Anglois mit besonderm Ver-
„gnügen gelesen? Und was enthalten diese Bü-
„cher anders in sich, als kummerliche und
„schreckhafte Fabeln, die Schrecken, Trauren
„und Mitleiden verursachen? Wer beschwert sich
„aber über ihren Urheber deswegen? Eben so
„ist es mit den tragischen Leidenschaften be-
„schaffen. = = =

„Hierzu kommt aber noch, daß die Wirkun-
„gen der Trauerspiele und ihrer heftigsten Ge-
„müthsbewegungen sehr moralisch sind. Sie
„befördern fürs erste die Zufriedenheit mit dem
„Stande, darinn man sich befindet. Sie stil-
„len die Ungeduld vieler Leute, in ihrem Un-
„glück, welches sie für unerträglich halten wür-
„den, wenn sie nicht sähen, daß es andern Leu-
„ten vor ihnen noch viel unglücklicher gegangen.
„Es befördern endlich selbige die Großmuth und
„Standhaftigkeit in allen harten Zufällen:
„Indem man sich erinnert mit wie geseßtem
„Gemüthe, wohl grössere Uebel von andern er-
„tragen worden. Das heist nach Aristotelis
„Lehre durch die Tragödie und durch die Erre-
„gung der Leidenschaften selbst, die Leidenschaf-
„ten reinigen und mäßigen. Was thut nun
„die zärtliche Freude, die in den Opern erwecket
„wird dargegen für gute Wirkungen? Es ist
„wahr, man lacht über eine lustige Person in
der

„der Oper, mehr als über die beste Tragödie.
 „Man freut sich auch wohl, wenn ein verliebter
 „Held seine schöne Festung erobert, und den
 „Zweck seiner Seuffer erhält. Allein was
 „zieht nun diese Lust nach sich? Was wirkt sie?
 „; Wer ist davon gebessert? Spricht man: Ich
 „habe mich zum wenigsten vor mein Geld satt
 „gelacht; Ich habe ein paar Stunden vergnügt
 „zugebracht. So sage ich, in einer guten Co-
 „mödie ist noch weit mehr zu lachen, und zwar
 „ein viel nützlicheres Lachen: Denn man lachet
 „da nicht über Possen und Posituren, über Zo-
 „ten und Unflätereyen eines Harlekins oder
 „Scaramus und Scapins, sondern über mensch-
 „liche Thorheiten. * Um der Lust halber dürfte
 „man also keine so theure Schauspiele anstellen,
 „als die Opern sind; da man sie viel wohlfeiler,
 „besser und nützlicher haben kan.

„Es ist endlich wahr, daß man sich auch zu
 „Hause über das menschliche Elend betrüben
 „kan: Allein kan man denn nicht ohne die
 „Opernbühne zu Hause auch singen, tanzen und
 „lachen? Wie viele sind aber wohl geschickt,
 „das Elend des menschlichen Lebens recht einzu-
 „sehen? Gehört denn nicht eine besondere mo-
 „ralische Einsicht, eine tiefsinnige Erkenntniß
 „von den Quellen alles Verderbens, und sehr
 viel

* In eine gute Oper gehört kein Scapin und Scara-
 mus oder Harlekin, der Unflätereyen oder wider
 die Ebsarkeit streitende Possen vorbringt; sondern
 das Lachen in einer Oper soll so nützlich seyn, als in
 einer guten Comödie, nemlich über die Thorheiten
 der Menschen.

„viel Scharfsinnigkeit in Betrachtung desselben
 „dazu? Dieses alles müssen die tragischen Poe-
 „ten besser in ihrer Gewalt haben, als tausend
 „Zuschauer; und darinn sind sie auch sogar
 „den Operschnreibern überlegen. Diese brau-
 „chen solche ernsthafte Betrachtungen nicht.
 „Ein wenig Romanwissenschaft von verliebten
 „Verwirrungen; etliche alte Namen von Hel-
 „den und Heldinnen; ein wenig Erfahrung in
 „der Liebe und eine ziemlich zärtliche Seele, sind
 „im Ueberflusse zulänglich eine Oper zu machen.
 „Ich sage nicht, daß alle, die Opers gemacht ha-
 „ben, nichts mehr gewußt als dieses. Ich sage
 „nur, daß sie nichts mehr hätten wissen dürfen:
 „Denn ihre Absicht erforderte nichts mehr.*

„Aber nun kommt noch was neues. Der
 „Herr D. H. findet in dem Vergnügen, welches
 „die Zuschauer tragischer Spiele empfinden,
 „die Spuren einer verborgenen Grausam-
 „keit. Es würde diese Beschuldigung wahr
 „seyn, wenn man am Blutvergießen ein Ver-
 „gnügen empfände; oder wenn diejenigen, die
 „auf

* Wenn zu einer Oper nichts mehr gehört, als was
 hier angeführt wird, so können die allermeisten Bür-
 gergemäddgen zu Paris und andern großen Städten
 durchgehends Opers schreiben. Sie haben mehren-
 theils ein wenig Romanwissenschaft von verliebten
 Verwirrungen: Sie wissen etliche alte Namen von
 Helden und Heldinnen: Sie sind oft nur allzuviel in
 der Liebe erfahren und die zärtliche Seele fehlt nie-
 mals. Im Ernst zu reden gehört aber zu einer
 Oper, wenn sie seyn soll, wie sie seyn kan, mehr
 Wissenschaft, als zu einer Tragödie.

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 29

„auf der Schaubühne umkommen, wirklich
„uns Leben kainen. Allein es hat Gottlob!
„keine Noth. Die Engländer, die ein blutiges
„Hanengefecht ansehen, sind grausamer als wir,
„wenn wir einen Cato sterben, und einen er-
„mordeten Cäsar auf dem Prunkbette liegen
„sehen. Wir wissen, daß deswegen keiner stirbt,
„weil er einen Sterbenden vorstellt. Wir wis-
„sen auch, daß Cato und Cäsar unsrer Trauer-
„spiele halber nicht gestorben sind. Ja wir freu-
„en uns nicht einmal, daß Cato und Cäsar um-
„gekommen. Die Regeln der Tragödie erfor-
„derns, daß wir mit dem Sterbenden ein Mit-
„leiden haben müssen. Und so werden auch in
„guten Stücken die Personen aufgeführt, daß
„man sie beklagt, nicht aber über ihren Tod
„grausamer Weise frolocket: Es wäre denn,
„daß sie Tyrannen gewesen wären.

„Was endlich bey diesem andern Punkte die
„Wollust betrifft, die durch die Opern in jun-
„gen Gemüthern erwecket wird; so bemühet
„sich der Herr D. vergebens, dieses davon abzu-
„lehnen. Man lese davon des P. Poree Rede
„von den Schauspielen *: So wird man sehen,
„daß in der Crit. Dichtkunst noch zu wenig ge-
„sagt worden. Man schlage auch den Specta-
„tor T. I N. 63. p. 244 nach, so wird man noch
„mehr davon überzenuet werden. Der Hr. D.
„will keine reizende Stellungen und Bewegun-
„gen

* Im ersten Theil des zweyten Bandes kan nachge-
lesen werden, was der P. Poree von den Opern in
seiner Rede von den Schauspielen gesagt.

30 Hr. P. Göttsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„gen in den Opern bemerkt haben. Das ist
 „ein rechtes Wunder! die Operntänze sollen sym-
 „bolisch heißen, wie sie Em. Thesaurus genen-
 „net hat. Ich weis wohl, daß es solche symbo-
 „lische Tänze in der Welt gegeben hat, und ha-
 „be einen ganzen Tractat davon gelesen. Aber
 „ob die Operntänze so beschaffen sind? Das ist
 „eine andre Frage. Ich beruffe mich auf Neu-
 „kirchs Urtheil hiervon, der sein Tage Opern ge-
 „nug gesehen hat. Er schreibt Bl. 392 des I
 „Theils der Hanfischen Gedichte:

Ja, da man endlich gar auch die Vernunft verliert,
 Und halbe Knaben schon in fremde Länder führt,
 Ob sie das U. B. E. der Sitten noch begriffen
 Und da, die süße Brunst in Opern vorgepiffen,
 Der Unschuld letzte Kraft durch Schmeicheley verzehrt;
 Das Herz zu Wachse wird, und in ein Weib verkehrt.
 Was Wunder ist es denn, daß diese Lust-Sirenen
 Bey ihrer Wiederkunft mit gleicher Stimme thönen?

„Eben so fährt er Bl. 398 fort:

Heißt das Verstand gebraucht? Wenn man aus Uep-
 pigkeit

Auf Speisen Narrenscherz, an statt der Würze, streut?
 Wenn wir den Jugendweg durch lüsterne Romanen,
 Den Weg zur wahren Treu durch falsche Lieder bahnen?
 Wenn, was ein Operist mit deutscher Rehle singt,
 Der rasenden Vernunft doch nach dem Himmel klingt;
 Und durch gereimte Kunst der Jugend nur im Lieben,
 Zur Sittenregel wird, was Francion geschrieben?

„Und anderwärts, nemlich Bl. 480 heißt es:

So viel als Reimer sind, so viel und mancherley
 Wirkt in der Poesie nun auch die Phantasien.
 Ein halb mit Pickelscherz vermengtes Operettchen
 Ein stinkender Roman vom rasenden Ehrssetzchen.

Ein

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 31

Ein geiles Mirttenlied, und ein nach dem Alden
Des üppigen Marin erbauter Venusthron,
Der der Geliebten Schoos bis auf den Grund ent-
deckt,
Und Büsch und Brunnen draus und Vogelnester bee-
ket. 2c. *

„Doch genug davon, ich schreite mit dem
„Hrn. D. H. zum dritten Punkte, nemlich zu
„der Poesie und der damit vereinbarten
„Musik, welche beyde die Mittel zu Beförde-
„rung der Wollust abgeben. Daß ich die
„musicalische Töne zärtlich genennet, ist nicht
„in physicalischen, sondern inoralischen Verstan-
„de gemeynet. Ein zarter Ton ist freylich schö-
„ner als ein rauher; aber wenn die Zusammen-
„setzung der Töne so zärtlich ist, daß alle Zuhö-
„rer vermittelst der Melodie, die daraus entste-
„het, vor wollüstiger Zärtlichkeit fast verschmel-
„zen möchten: Denn ist es vor die Sitten kein
„großer Vortheil. Das macht Männer zu
„Weibern, und erwachsene Leute zu Kindern.**

Doch

- * Der treffliche **Neukirch** tadelt sehr wohl die geilen Poesien der Opern, und wer wollte nicht Herr Prof. **Gottsched** und allen übrigen braven Männern Beyfall geben, wenn sie wider die geilen Gedanken der Opernpöeten reden; Allein wer hat diesen Pöeten so geile Gedanken und verbotene Liebeshandel in ihren Opern anzubringen geheissen? wahrhaftig weder das Wesen der Oper, noch die Musik will solches haben!

- ** Nemlich wenn man den Zuhörern die verbotene Liebe durch eine treffliche Musik vorsinget. Es steckt also das Böse, so dadurch verursacht werden kan, nicht eigentlich in der Musik, sondern in den geilen

32. Hr P. Gottsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„Doch unser Herr Doctor ist gewissenhafter,
 „als andre Liebhaber der Opern. Er verdam-
 „met geile Poesien, und verwirft selbst die Sing-
 „spiele, wenn sie die Wollust beförderten: Er
 „meynt nur, daß es nicht zu erweisen stehe, daß
 „eben in einer Oper ordentlicher Weise derglei-
 „chen Unflätereyen vorkämen. Gesezt nun, es
 „wäre solches gar nicht erweislich; davon doch
 „aus den oben angezogenen Stellen das Gegen-
 „theil erhellet: * So wird man doch zugeste-
 „hen, daß ein subtils Gift auch ein Gift, ja viel-
 „mals ein noch gefährlichers Gift sey, als ein
 „grobes. Und das ist eben der Fall, der in
 „den Singspielen vorkommt. Denn dadurch
 „wird die Oper eben so gefährlich, daß sie die
 „Liebe so sehr auf der schönen Seite vorstellt,
 „als die unschuldigste, natürlichste und unent-
 „behrlichste Leidenschaft; ob sie gleich gemeinig-
 „lich auf die verbotenste Art, als z. E. von
 „Männern gegen fremde Weiber, oder umge-
 „kehrt

geilen Versen. Denn die Musik, wenn sie auch
 noch so zärtlich ist, kan allein niemals was böses
 verursachen, sondern bleibt an und vor sich allzeit
 ein herrliches Geschenk des Schöpfers.

In der That ist es niemals erweislich, daß in den
 Opern ordentlicher Weise Unflätereyen vorkommen
 müßten, und die oben angezogenen Stellen erwei-
 sen weiter nichts, als daß in den angeführten
 Opern dergleichen wirklich vorkommen. Müssen
 aber denn deswegen alle Opern so seyn, und kan
 man denn solche nicht so wohl weglassen als hin-
 zuthun?

Abhandl. von den Vorzügen der Oper. 2c. 33

„kehrt u. s. w. ausgeübet wird. * Es ist auch
„wahr, daß die Musik die Affecten stillen kan :
„Allein nachdem dieselbe eingerichtet ist. Ich
„hätte es nicht vermuthet, daß ein Kenner der
„Musik und Freund der Opern diese Krafft
„derselben in Erregung der Freude, Traurigkeit,
„Liebe, Unruhe 2c. leugnen sollte. Ja ! wenn
„ich, als ein vermessener Feind davon, das ge-
„sagt hätte : Wie würde man nicht über meine
„rohe Unwissenheit und Uempfindlichkeit tri-
„umphiret haben ?

„Daß sich die Schreibart in den Opern ge-
„bessert haben soll, höre ich mit Vergnügen. Es
„ist zum wenigsten zu wünschen, daß man die
„Sterne und Sonnen, die Magnete und Polo-
„sterne, die Felsenbrüste und diamantnen
„Seelen, die Herzen die dem Aetna, Vesuv
„und Hecla gleichen ; oder hingegen kälter als
„die Grönländischen Eisberge sind ; endlich aus
„der Poesie verbannen möge ; die sowohl als
„das Ambra und Zibeth schon vor vierzig Jah-
„ren von dem grossen Cantz in seiner Satire
„von der Poesie ausgelachet worden. Zum we-
„nigsten hat der Hr. D. H. in seinem Constantin
„einen guten Anfang darzu gemacht, welches ich
„nicht anführen würde, wenn es nicht zu seinem
E beson-

* Von der Liebe als einer unschuldigen Sache, die natürlich und unentbehrlich ist, zu reden, ist wohl erlaubt ; aber nicht von einer verbotenen Liebe. B. E. der Männer gegen fremde Weiber, oder umgekehrt. Es ist keine Eigenschaft der Oper, daß verbotene Liebe darinn seyn müßte. Die Opernpoeten dürfen nur solche verbannen.

„besondern Ruhme gereichte. Aber ich zweifle,
 „ob diese hochtrabende Opersprache allen Lieb-
 „habern und Meistern der Singspiele schon so
 „verhaßt ist, als er vorgiebt. Selbst diejenigen,
 „die Herr D. H. für die Helden und Fürsten auf
 „seiner Schaubühne hält, haben sich derselben
 „noch häufig bedienet.

„Nun komme ich Bl. 164 auf etwas, da mich
 „der Herr D. eben so unrecht verstanden hat,
 „als oben bey den Zaubereyen. Ich habe ge-
 „sagt: Es wäre unnatürlich, die Musik mit
 „allen Worten der Reden zu verbinden;
 „oder ein ganzes Schauspiel singend auf-
 „zuführen. Hier meynt mein gelehrter Geg-
 „ner ich hielte das Singen überhaupt für was
 „unnatürliches, und beruft sich also auf die aus-
 „wendig gelernten Verse der Comödianten, die
 „sie gleichwohl auch nicht aus dem Stegreife
 „wegreden könnten, sondern nach der Vorschrift
 „eines andern sagen müsten. Allein das schickt
 „sich gar nicht zur Sache. Wenn es gleich
 „lauter solche geschickte Sänger in der Welt ge-
 „be; daß sie alle ihre Opern ohne Hülfe eines
 „Componisten, aus ihrem eigenem Kopfe weg-
 „singen könnten, wie ich sonst Recitative von
 „geübten Leuten habe singen hören: So würde
 „es nichts destoweniger sehr unnatürlich seyn,
 „ein ganzes Schauspiel, welches das menschl-
 „che Leben abbilden, oder nachahmen soll, singend
 „vorzustellen. Man lese hiervon das 29 Blatt
 „im 1sten Theil des Englischen Spectators nach,
 „wo das lächerliche Wesen eines Generals, der
 seine

„seine Armee singend commandiret, eines Lieb-
 „habers, der seiner Schönen Liebesbrief absin-
 „get, und so gar die auswendige Ueberschrift in
 „Noten gesetzt hat, abschildert. * Es ist gar nicht
 „die Frage, ob die menschliche Kehle zum sin-
 „gen von Natur ein Geschicke hat. Haben doch
 „auch unsre Füße zum Tanzen eine Fähigkeit;
 „und gleichwohl würde es ungereimt seyn; wenn
 „man auf der Gasse, in der Kirche, oder auf
 „dem Rathhause tanzen wollte. **

„Wir haben dreyerley Lebensarten in der
 „Welt. Die eine ist das Hofleben; dieses stel-
 „let das Trauerspiel vor. Die andre ist das
 „Stadtleben; das wird in der Comödie nach-
 „geahmet. Die dritte ist das unschuldige Land-
 „leben; und solches wird in Schäferspielen ab-

E 2

geschil-

- * Die Spötterey des Spectators gilt nichts mehr, wenn er die Musit der Oper lächerlich machen will, als Zwinglius Unternehmen welcher, um die Kirchenmusit lächerlich vorzustellen, eine Bittschriff abzingen ließ, eben als wenn eine Handlung, die an einem Orte lächerlich ist, auch an einem ieden andern Orte lächerlich seyn müßte? Wer in die Kirche tanzen wollte, würde sich lächerlich machen; aber auf einem Ball tanzen, ist nichts lächerliches.
- ** Wer aber bey einer Hochzeit tanzet, der handelt nicht ungereimt. Eben so wenig ist die Musit in der Oper ungereimt, wie gleich in der Folge erwiesen werden soll, wohl aber wenn man sich mit seinem Freunde auf der Gasse singend unterreten, oder auf dem Rathhause seine Klagesache singend anbringen wollte. Gleichwie nach Salomons Ausspruch alles seine Zeit hat, also hat auch alles seinen Ort.

„geschildert. Nun sage man mir, wo die Oper
„ihr Original hat? * Wo singet man denn in
„der Welt in allem Thun und Lassen? Im
„Ernste, wie im Scherze? im Trauren, wie
„bey der Lust? im Hasse, wie in der Liebe? im
„Zorne wie im Mitleiden? Ja wenn man auf-
„steht und zu Bette geht? **

„Der

* Im Hofleben. Denn eine Oper ist nichts anders,
als ein in die Musik gesetztes Trauerspiel. Die Oper
gehört auch als was besonders prächtiges nur vor
grosse Herren und grosse Höfe, als die allein sie zu
unterhalten im Stande sind. Einige ziehen auch die
• Schäferspiele mit zur Oper, wider welche ich nicht
streiten will.

** Niemand kan sagen, daß solches wirklich beständig
geschiehet, gleichwohl hebt dieses die Zulässigkeit,
alles singend vorzustellen, noch nicht auf. In der
Nachahmung können Dinge zugelassen werden, die
nicht allzeit in der Natur wirklich sich so äussern,
und wenn man die Nachahmung auf das höchste
treiben wollte, würde sie endlich gar wegfallen,
und aufhören eine Nachahmung zu seyn. Wenn es
nur überhaupt nicht wider alle Gewohnheit und
die Vernunft ist einem andern seine Gedanken durch
Singen verstehen zu geben, so ist schon genug.
Wer kan aber behaupten daß es wider die gesunde
Vernunft ist, seine Gedanken singend ausdrücken?
Würde man nicht diese Neigung des menschlichen
Geschlechts, die in der Natur desselben gegründet
ist, und sich bey allen Nationen äussert, wider die
Vernunft zu einer Thorheit machen! Man weiß
deswegen doch wohl, daß man nicht beständig singt,
wenn man aufsteht, und zu Bette geht. Wer stehet
nicht ein, daß man nicht beständig seine Gedanken
gereimt oder in Versen ausdrucket, und gleichwohl
läßt

„Der letzte und vierte Punct betrifft die Ma-
 „schinen der Opern. Ich habe gesagt, die vielen
 „Veränderungen der Schaubühne hüben die
 „Einigkeit des Orts auf, indem zum wenigsten
 „in jeder Handlung eine neue Gegend vorgestellt
 „würde. Und ich finde, daß ich noch zu wenig
 „gesagt habe. Der Englische Spectateur sagt
 „noch viel mehr Böses davon, gleich in dem 5ten
 „Stück seines 1 Theils, das die Ueberschrift
 „führt: *risum teneatis amici*, und doch ganz voll
 „Opern handelt. Er nennt die Verzierungen
 „derselben kindisch und abgeschmackt. Und
 „sehe ich des Herrn D. H. Constantin an: So
 „finde ich in der ersten Handlung zwei, in der
 „zweiten fünf, und in der dritten wiederum fünf
 „Veränderungen der Schaubühne. Das heiße
 „ich nun gerade ein Duzend Zaubereyen ge-
 „macht, da die Zuschauer auf D. Fausts Man-

E 3

„tel,

läßt die Vernunft doch zu, daß man in Tragödien
 alles gereimt, oder in Versen ausdrückt. Warum?
 weil es überhaupt nicht wider die Vernunft ist, seine
 Gedanken gereimt oder in Versen auszudrücken:
 Denn man kan eben so wohl fragen: Wo reimt oder
 spricht man denn in Versen in der Welt in allem
 Thun und Lassen? im Ernste, wie im Scherze? im
 Trauren wie bey der Lust? im Hass wie in der Liebe;
 im Zorne, wie im Mitleiden? ja wenn man aufsteht
 und zu Bette geht? So wenig also, als es nicht zu
 verwerfen ist, wenn man alles in Versen vorträgt,
 obgleich dieses sich nicht also im menschlichen Leben
 wirklich in allen Handlungen äußert, eben so wenig
 ist es zu verwerfen, wenn man alles singend vor-
 trägt, obgleich dieses sich nicht also im menschlichen
 Leben wirklich in allen Handlungen äußert.

„tel, ich will nicht sagen, auf einem Besenstiele,
 „durch die Luft wer weis wohin geführt wer-
 „den. Es ist also kein Wunder, daß der Herr
 „D. diesen wunderlichen Gebrauch der Opern
 „zu rechtfertigen suchen muß. Aber er verthei-
 „diget solchen wiederum auf eine Art, daß ich
 „nimmermehr vermuthet hätte, und kan mirs
 „fast nicht einbilden, daß es möglich gewesen,
 „ohne Vorsatz mich so unrecht zu verstehen. Ich
 „streite ja nicht wider die ungeschickte Vorstel-
 „lung der Maschinenmeister, da sie bald einen
 „Garten, bald eine See, bald die Stadt Rom u.
 „s. w. nachzuahmen suchen. Ich räume es ih-
 „nen ein, daß sie ihre Sachen recht schön ma-
 „chen; ich bewundre sie gar, daß sie zuweilen
 „so glücklich darinnen sind. Nur die Verän-
 „derung aller dieser Vorstellungen in einer ein-
 „zigen Oper täugt nichts; und daran haben
 „gleichwohl nicht sie, sondern die Poeten Schuld,
 „die es so haben wollen, und ihre Fabeln so ein-
 „richten, daß sie nicht an einem Orte vorgehen
 „können. Jene möchten immerhin alle Vor-
 „theile der Natur und Kunst zusammen neh-
 „men, und uns auf einer Schaubühne einen
 „gewissen Ort so prächtig und natürlich, als
 „möglich ist, vorzustellen. Nur müste man
 „denselben nicht alle Augenblick in was anders
 „verwandeln. Die alte Griechische Schau-
 „bühne hat die prächtigsten Veränderungen ge-
 „habt, und an Grösse und Ansehen alle heutige
 „Opernbühnen übertroffen. Aber jedes Schau-
 „spiel behielt seine einzige Verzierung bis zum
 „Ende;

Abhandl. von den Vorzügen der Oper 2c. 39

„Ende ; und so wußte der Zuschauer doch , wo
„er war : Da hingegen der Zuschauer einer
„Oper sich so zu reden auf Reisen befindet ; oder
„was noch besser eintrifft , in einem bezauber-
„ten Lande ist , wo die Verter selbst bey ihm vor-
„über reisen. Mit der Einigkeit der Zeit ist es
„in Opern eben so elend beschaffen ; indem sel-
„bige fast in keiner einzigen beobachtet wird,
„wie doch die Regeln der Wahrscheinlichkeit un-
„umgänglich erfordern , wenn die Handlung an-
„einander hangen , und nicht durch jede Nacht
„unterbrochen werden soll. Doch da der Herr
„D. nichts zur Rechtfertigung dieses Fehlers
„vorgebracht , als daß die Vernunft es mit einer
„gefärbten Nacht und hölzernen Morgenröthe,
„so genau nicht nähme : So habe ich es nicht
„nöthig mich dabey länger aufzuhalten.

„Endlich und zum Beschlusse erklärt sich der
„Herr D. H. etwas näher , und gesteht mir
„mehr zu , als ich vielleicht von irgend einem
„andern Liebhaber der Opern hätte vermuthen-
„können. Voss erste hält ers mit mir für un-
„gerethet , daß man in deutsche Opern italie-
„nische Arien menget , der italienische Text mag
„noch so bequem zur Musik seyn. Denn
„ist die deutsche Sprache ganz ungeschickt , schön
„gesungen zu werden ; * warum schaffet man

E 4

sie

* Wenn einige geglaubet , daß die deutsche Sprache
zum Singen ungeschickt sey , so ist solches wohl ein
Vorurtheil gewesen , welches mehrertheils erloschen.
Die Italienischen Sänger welche man anfangs of-
ters

„sie nicht ganz und gar auf der Opernbühne ab?
 „Zweitens giebt er mir zu, daß man in den
 „Opernmusiken mehr auf eine edle Einfalt, als auf
 „die unförmlichen Ausschweifungen der Italie-
 „ner sehen solle, welche durch ihre gar zu häufigen
 „Künsteleyen den Text so unverständlich ma-
 „chen, daß man eines Buches bedarf, um eine
 „einzige Zeile zu verstehen. Die Ursache, die
 „er auch von diesem lektorn angiebt, ist voll-
 „kommen richtig, und ich habe nichts hinzuzu-
 „setzen, als daß ich hoffe, der Herr D. werde
 „noch mit der Zeit völlig anders Sinnes wer-
 „den, und alles Singen auf der Schaubühne
 „vor ungereimt erklären.

„Was die Zeugnisse der Critikverständigen
 „anlangt, die ich in der Crit. Dichtkunst angefüh-
 „ret habe: So hat er darwider etwas zu erin-
 „nern. Die Herren von St. Evremont und des
 „Callieres hält er für ein paar Leute, die in be-
 „sondern Meinungen eine Ehre suchen. Allein
 „wer die Stellen, darinnen sie ihre Gedanken
 „von Opern vorgetragen haben, im Zusam-
 „menhange liest, wird dabey das Gegentheil
 „glauben. Gleichwohl scheinen auch la Bruy-
 „ere, Boileau und Racine ihm deswegen ver-
 „dächtig, weil sie Franzosen sind, und folglich
 nie

ters ohne Grund bewundert, haben die deutsche
 Sprache nur deswegen vor ungeschickt gehalten,
 weil sie selbst dazzu ungeschickt waren; jeßo aber
 da Deutschland selbst so gute Sänger als Italien
 nimmermehr hat, weiß man es aus der Erfahrung
 besser.

„niemals andre als Französische Opern gesehen haben ; die aber dem Herrn D. H. sehr elend zu seyn düncken. Hierauf habe ich verschiedenes einzuwenden. *

„Denn vors erste ist die Operbühne in Frankreich von dem berühmten Lulli, der ein Italiener war, zuerst eingerichtet und recht empor gebracht worden. Wie kam es also seyn, daß diese Leute, die selbst denen von ihm gesetzten Opern beggerohnet, nicht gute Musiken gehört haben sollten ? Man sehe, was R. Steele diesem Lulli in dem Falle für ein Lob gegeben, daß er die Französische Musik nicht ganz abgeschafft, sondern sie durch die Italienische Art ein wenig angenehmer gemacht. Diese Stelle steht im I Th. im 29sten St. Bl. 110 der 8ten Engl. Ausgabe. Hernach gesetzt, daß die Französische Musik, denen, die der Italienischen gewohnt sind, zu schlecht und einfältig,

E 5

oder

- * Ich halte gleichfalls davor, daß diejenigen, welche die französischen Opern vor so gar schlecht halten, sich irren. Sie sind in einigen Stücken besser und in einigen auch schlechter, als die Italienischen. Besser sind sie, weil sie den Text nicht so ausdehnen und zerreißen, wie die Italiener; schlechter sind sie, weil sie keine ausgesuchte Melodien haben, und nicht so melodisch sind, wie die Italienischen. Es ist aber deswegen die Folge nicht, als ob die Melodie nicht zugleich mit der Nachahmung der Natur könnte verbunden werden. Es sind ferner die Italiener in der Harmonie nicht allzu vest und regelmäßig, aber die Franzosen sind noch leichter, nicht als ob sie nicht scharfsinnig genug dazu wären, sondern weil sie nicht fleißig und aufmerksam genug dazu sind.

42 Hr. P. Gottsch. Antw. auf Hr. D. Zudern.

„oder gar wie ein Geheule vorkäme : So kan
 „doch dieses nicht der Grund seyn , warum sie
 „gebohrnen Franzosen, die derselben von Jugend
 „auf gewohnt sind , la eine solche musikalische
 „Einfalt allein für schön halten, mißfallen habe.
 „Zum wenigsten haben sie diesen Grund ihres
 „Mißfallens nicht angegeben. Ferner hab ich
 „in der Abhandlung von dem Bathos in den
 „Opern auch Zeugnisse der Engelländer und
 „Italiener angeführt, die gewiß die Vorzüge der
 „Italienischen Musik nur gar zu wohl eingese-
 „hen ; und gleichwohl davor halten , daß eine
 „Oper eine Mißgeburt sey. Und endlich will
 „ich zum Beschlusse noch einige Zeugnisse hin-
 „zufügen, die meinem Gegner solche Urtheile
 „von dem Italienischen Singen sagen werden,
 „die ich mich, ihm selbst zu sagen nicht getrauet
 „hätte.

„Der beredte P. de la Sante hat in seiner
 „vor etlichen Jahren zu Paris öffentlich gehaltenen
 „Rede : Quod Galli plus ingenio valeant,
 „quam reliqui Europæ populi * von den Italie-
 „nern,

-
- * Dieses zeiget von einer grossen Selbstliebe der Fran-
 zosen, wenn sie sich vor wichtiger als andere Europäi-
 sche Völker halten, und noch lächerlicher ist es, wenn
 sie sich selbst damit so breit machen wollen. Kluge
 Franzosen wissen selbst, daß ihnen die Deutschen
 in vielen Wissenschaften überlegen sind, in den mei-
 sten aber die Wage halten. Man könnte dieser Rob-
 rete des P. de la Sante, die durchgehends nach eiges-
 n. m. Lobe nicht eben allzu wohl riechet, eine andere
 entgegen setzen, da durch untrügliche Gründe gezei-
 get

„nern, folgende Gedanken ; Bl. 21 heißt es :
 „Non iam iurantur (*Itali*) aquilas, a suis con-
 „secratas maioribus ; non audaci uolatu ferun-
 „tur sursum ; non transfiliunt nubes ; non toni-
 „trum regionem ala transcendunt impavida :
 „Sed leuicularum instar hirundinum eripant au-
 „ras nugaci penna ; hac & illac sine lege, sine
 „consilio, ludibundæ uolitant ; loquacitate ar-
 „guta aures potius uellicant, quam blande re-
 „creant. Und wenn dieses jemanden mehr von
 „den Poeten, als von den Sängern, geredt zu
 „seyn, dünken sollte ; so lese man nachfolgende
 „Stelle Bl. 32. 33. *Mente si lubet conuole-*
 „*mus in Italiam : equos heroas in scena specta-*
 „*bimus ? Amasios plerumque in languidulas*
 „*effusas querimonias : ore imbelli cupidineas*
 „*effutientes formulas : accinctos diis e machina*
 „*prodeuntibus & amatoria fouentibus delira-*
 „*menta : circumstipato semiuirorum grege, mol-*
 „*libus exilium uocularum numeris, tractim &*
 „*pueriliter suspirante : nunc ab imis ad summa,*
 „*nunc a summis ad ima uolubilibus subuetante*
 „*gutturibus : Sybaritica interim harmonia la-*
 „*sciuioribus modulis heroicum eneruante spe-*
 „*ctaculum.* Noch ein andrer Scribent, Mr.
 „de Freneuse in seiner *parallele de la musique*
 „*françoise & italienne ;* geht gar so weit, daß
 „er sich dieser Worte bedient : *la langue cou-*
 „*lante,*

get wird, quod Galli reliquis Europæ populis, in
 musica, mathesi, cognitione antiquitatis Romanæ
 Græcæque, macula eloquentia & addiscendis lin-
 guis extraneis sint inferiores a potiori.

„lante, badine & emmielée, suffit aux musiciens, pour se faire admirer avec des talents médiocres.

„Doch weil ich vorher sehe, daß diese Zeugnisse Französischer Scribenten, meinem Gegner wiederum nicht anstehen werden: So will ich ihm auch einen Italiener anführen. Es ist dieses der Herausgeber des obgedachten Teatro Italiano, welches zu Verona in drey Bänden in 8 im Jahr 1728 herausgekommen ist. In der vorangesezten Historie des italienischen Theaters heißt es Bl. 22. Orcho diremo di quello, che sopra tutto importa, cioè de' costumi? Platone ne' libri della Repubblica voleva, che il governo si prendesse singolar cura della Musica e de' modi di essa, considerando, che l'esser molle, lasciva, ed effeminata, quale appunto è l'odierna in eccesso, può aver qualche forza sopra i costumi. Or che sarà poi da dire del opere rappresentative? Indubitato essendo, che possono queste moltissimo, e che gran male è veramente atto, a fare il Teatro. * Und hernach schreibt er Bl. 37.

Videsi

-
- * Auf deutsch: Was soll ich nun davon sagen, so am wichtigsten ist, nemlich von den Gewohnheiten? Plato wollte in seinem Buch von der Republik, daß die Regierung sich besonders um die Musik und dieselben Tonarten bekümmern sollte, indem er sah, daß das weichliche, geile und weibische Wesen derselben, welches eben bey unserer heutigen Musik im hohen Grad ist, einen Einfluß in die Sitten haben könnte. Was wird man also von der Vorstellung der

„Videſi qualche volta, con tutta la magia della
 „muſica, per Tragedie ben recitate, reſtar ab-
 „bandonnati i Teatri, de piu famoſi cantori for-
 „nniti. Qual paragone per verità d' un tal trat-
 „tenimento con quello, che togliendo alla mente
 „il piacere, tutto negli orecchi il confina? Egli
 „nè certo, che nel canto i coſtumi e modi delle
 „età, delle paſſioni, e la natural rappreſentazio-
 „ne del vero, che ſono gli organi del teatral
 „diletto, affatto ſi ſmarriscono: E tanto piu, do-
 „po introdotta quella inſoſſribil proliſſità del
 „Arie, nelle quali tal volta nè poeſia più ſi rav-
 „viſa, ne muſica: ne muſica dico: già che mu-
 „ſica dice contento, ed ora non ſi gode ſpeſſa
 „che un ſuono, e fino il penſiero del compoſi-
 „tore negli Smoderati abbellimenti tutto ſi di-
 „ſperde e perisce. *

Hieran

der Opern ſagen müſſen? ohne Zweifel daß ſie viel
 andrichten können, und daß es viel Schaden verur-
 ſachet, ſolche auf der Schaubühne aufzuführen.
 Man ſiehet bißweilen, daß gut vorgeſtellte Tragö-
 dien die Opernbühnen, mit aller ihrer muſikaliſchen
 Gauberey und ohngeacht die berühmteſten Sänger
 ſich darauf befinden, ganz leer machen. Welche
 Gleichheit hat nicht wirklich dieſes Verfahren mit
 demjenigen, da man an ſtatt dem Verſtande zu ge-
 fallen, ſich nur allein auf die Kühlung der Ohren
 beleiſiget? Es iſt gewiß, daß das Singen die Ge-
 wohnheiten und die Eigenſchaften des Alters, der
 Lei denſchaften, und die natürliche Vorſtellung des
 Wahren, als Merkmale einer guten Schaubühne
 ganz verdunkelt werden: Und zwar um ſo vielmehr,
 ſeit dem man eine unerträgliche Länge der Arien ein-
 gefüh-

46 Vierte Fortsetzung von Matthesons

„Hieran mag es genug seyn, und ich will es
„nunmehr unparthenischen Richtern überlas-
„sen, zu urtheilen, auf welcher Seite die Ver-
„nunft stehe? Ich habe indessen in dieser Ver-
„theidigung des letzten Capitels der critischen
„Dichtkunst eben so wenig scherzen wollen, als
„in dem Capitel selbst. Es ist mein ganzer
„Ernst was ich schreibe, und ich kan zum Ver-
„schlusse gar wohl mit dem schon angeführten P.
„de la Sante versichern: me vero si deceat
„Parnassi ædilem agere, proscribam immiseri-
„corditer, quicquid animos enollit & effemi-
„nat; neque quidquam in theatro patiar, quod,
„uel si sapiat ingenio, uirtuti non sapiat.

II.

Vierte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

Sehntes Hauptstück. Von den Dissonan-
zen überhaupt. Die Dissonanzen ver-
ursachen bey einer Musik desto grössern Nach-
druck, wenn sie wohl gemässigt sind. Die
Consonanzen sind gleichsam das Fleisch und
Stich, die Dissonanzen aber das Salz und
Gewürz.

geführt, in welchen sich manchmal weder die Poesie
noch die Musik mehr gleich sieht: Ich sage auch die
Musik: da wenn nemlich das Orchester die Harmo-
nie abspielet, der Sängers aber nichts als nur einen
Laut hören lästet, und die guten Gedanken des Com-
ponisten durch die unmässigen Auszierungen gänz-
lich zu Grunde richtet.

Gewürz. Wo zu viel Dissonanzen angebracht sind in einer Musik, da ist solche einem versalztem Gerichte gleich. Die Dissonanzen werden bald stärker bald schwächer erfordert in diesem oder jenem Stück, gleichwie auch eine Speise mehr Gewürz als die andere erfordert. Weil aber die Dissonanzen eigentlich keinen Geschmack geben, sondern ihn nur reizen, so müssen solche weder zu stark noch auch zu schwach seyn.

Der Gebrauch der Dissonanzen geschieht auf dreyerley Weise! Erstlich in der Fortschreitung der Stimmen, wenn sich die Noten verwechseln. Hernach im Durchgehen. Drittens in den Rückungen oder Bindungen. Die Wechselnoten (*Note cambiate*) sind wohl von den durchgehenden zu unterscheiden. Die durchgehenden Noten kommen nur in einer Stimme vor, da nemlich nur eine Stimme sich bewegt, es sey unten oder oben; die Wechselnoten aber müssen allemal zwey Stimmen haben, die sich beyde bewegen. Die durchgehende finden sich nur im Aufschlag (*in arsi*) ein, und wo kein Accent ist, die Wechselnoten aber im Niederschlage (*in thesi*) und wo ein Accent ist. Bey den erstern vernimmt man den Mislaut zuletzt, und dringen nicht so tief ins Gehör, als die Wechselnoten da man den Mislaut zuerst höret. Die Wechselnoten finden nur in hurtiger Fortschreitung der Stimmen in Schritten und zwar mehr im Absteigen als im Aufsteigen Platz. Beykommendes Exempel Tab.

I fig.

48 Vierte Fortsetzung von Matthesons

Fig. 1 kan die Sache wohl erläutern, in welchem die Noten so durchgehen mit einem Kreuzlein die Wechselnoten aber mit einem Sternlein bezeichnet sind, so wohl über dem Diskant als unter dem Bass.

Von den Rückungen und Bindungen werden in der Folge viele Exempel vorkommen, hier ist nur die allgemeine Regel anzumerken, welche also lautet: **Eine jede Dissonanz, die rückend angebracht wird, muß schon vorher so liegen.** Vorhero liegen aber helfset, wenn von den zwey Tönen, so die Dissonanz bestimmen, schon einer zuvor da gewesen.

Hier behauptet nur Herr Mattheson seinen Irrthum von den Consonanzen ferner, wiewohl ohne hinzugesetzte Verweisgründe, wenn er sagt: **Es sind im Grunde eben so viel Dissonanzen als Consonanzen.** Er hält nur die Secunden, Quartan, Septimen und Nonen vor Dissonanzen, die übermässigen Sexten, Tertien und Octaven 2c. sind bey ihm lauter Consonanzen. Ich habe im dritten Theil des zweyten Bandes dieser Schrift p. 108 2c. schon die Sache erkläret, und ist also nicht nöthig mich hier aufzuhalten.

Es werden hier etliche Exempel vom Mißbrauch der Dissonanzen gegeben, wovon ich zwey deswegen anführen will, weil ich einen eben nicht ungeschickten Componisten kenne, der sich kein Gewissen macht dergleichen Ungeheuer von Dissonanzen zu gebrauchen, ja auch schon die Nachahmung bey einem Anfänger der Composition

position wahrgenommen habe. Man sehe Tab. I fig. 2 und 3, und höre diese schwarzen musikalischen Geister heulen, und sage mir, ob man sie nicht mit Recht aus dem harmonischen Paradies verstoßet? Bedenklich ist es, daß Herr Mattheson von diesen verminderten Octaven in den Exempeln vom Mißbrauch der Dissonanzen etwas erwählet, da sie doch nach seiner Lehre Consonanzen sind.

Elftes Hauptstück. Von den Secunden ins besondre.

Die Auflösung der kleinen Secunde, die aus einem kleinen halben Ton bestehet, geschieht durch die grosse und kleine Terz, da beide Stimmen von einander treten. Siehe Tab. I fig. 4. Die Auflösung der Secunden, die aus einem grossen halben, oder ganzen Ton, er sey klein oder groß, bestehen, geschieht durch die grosse und kleine Terz im Bass allein, welcher vorhero liegen und hernach einen ganz oder halben Grad hinunter treten muß. Siehe Tab. I fig. 5. Wenn die Secunde aus einem grossen halben Ton sich jederzeit in die kleine Terz auflöset, so lieget der Grund davon in der Musikleiter; denn wenn der Bass auch einen ganzen Grad hinunter tritt, so entstehet doch nur eine kleine Terz. Der Bass müste einen Sprung machen, wenn der halbe grosse Ton sich in die grosse Terz auflösen sollte. Da er aber keinen Sprung machen, sondern nur Stufenweis herunter treten kan, so löset sich auch ordentlicher Weise die Secunde aus einem grossen halben Ton jederzeit in die kleine Terz.

50 Vierte Fortsetzung von Matthesons

Terz. Ausserordentlich kan es seyn, wie Tab. II fig. 1.

Drittens löset sich die Secunde in Gesellschaft der Septime, auch der Quarte, in die grosse und kleine Terz bey liegendem Basse. Tab. II. fig. 2.

Viertens löset sich die Secunde bey liegendem Basse auch in der Oberstimme in die Terz melodisch wie Tab. II. fig. 3.

Fünftens wird die Secunde in die grosse und kleine Sexte aufgelöset, bey der Bewegung beyder Stimmen, da die obere durch einen Sprung in die Quarte hinauf, die untere aber einen halben oder ganzen Ton herunter gehet, wie Tab. II. fig. 4.

Sechstens geschieht die Auflösung der Secund durch die kleine Quinte, wenn die Oberstimme eine kleine Terz hinauf springet, und die untere einen halben Ton herunter geht. Siehe Tab. II fig. 5.

Siebendens kan die Auflösung der Secunde auch die grosse Quarte schrittweise verrichten, wie das Exempel Tab. II. fig. 6. zeigt.

Achtens wird die Auflösung der übermässigen Secunde durch die Zurückweichung der Unterstimme bewerkstelliget, und heisset eine Verzögerung. Siehe Tab. II. fig. 7.

Endlich ist die neunte Auflösung der übermässigen Secunde in die grosse Terz in der Oberstimme, wie Tab. III. fig. 1.

Zwölftes Hauptstück von den Quarten.

Die Quarte löset sich durch die grosse und kleine

Kleine Terz auf, wie Tab. III. fig. 2. Diese Auflösung geschieht auch vermittelst einer Freyheit durch einen Sprung, wie Tab. III. fig. 3.

Die zweite und dritte Auflösung geschieht durch Quartan, sowohl durch die ordentliche als durch die grosse, wie Tab. III. fig. 4.

Die vierte Auflösung kan die Quinte verrichten, wenn der Bass, an statt die rechte Zeit zu erwarten, bis die Oberstimme in die Terz getreten, einen Sprung unter sich thut, daß dadurch eine kleine Quinte hervor kommt, die vermittelst der Mittelstimme sich wohl ausnimmt, wie Tab. III. fig. 5.

Die fünfte Auflösung der Quarte wird durch die völlige Quinte angesetzt, jedoch nicht in zwey stimmigen Sachen, selten in einem Trio, wohl aber in einem Quatuor, wie Tab. IV. fig. 1. Wenn man aber die Sache genau beyrn E. besiehet, so sind doch in der andern und vierten Stimme im andern Tact bey c, d, zu dem Bass g, dis, zwey verdeckte Quinten vorhanden, welche doch die allermeisten Componisten zulassen, weil die eine Stimme davon eine Mittelstimme ist.

Die sechste Befreyung der gebundenen Quarte wirkt die grosse oder kleine Sexte aus, auf zweyerley Art. Einmal wenn die Oberstimme einen Grad steigt, und die untere einen ganzen oder halben fällt: Etwas seltsamer wenn beyde Stimmen fallen, die obere einen halben oder ganzen Grad, und die untere eine Quarte. Tab. IV fig. 2 zeigt diese zwey Fälle.

52 Vierte Fortsetzung von Matthesons

Die siebende Auflösung der Quarte wird durch die Septime verrichtet, und zwar durch einen unregelmäßigen Durchgang, wie Tab. IV. fig. 3.

Achtens löset sich die Quarte in die Octave, wenn der Baß eine Terz hinauf, der Diskant aber Gradweise herunter tritt, wie Tab. IV. fig. 4.

Neuntens löset sich die Quarte durch die None wie Tab. V. fig. 1.

Von der kleinen Quarte macht hier Herr Mattheson nützliche Anmerkungen, und gedenkt zugleich der übermäßigen Quinte dabey, weil die kleine Quarte in der Verkehrung zur übermäßigen Quinte wird. Er zeigt deswegen den Gebrauch der übermäßigen Quinte aufwärts und der kleinen Quarte unterwärts in der Melodie in der 2ten Figur Tab. V. Man siehet wohl, daß die übermäßige Quinte etwas harte klingt, als welche sich von der guten Proportion mehr entfernt als die kleine Quarte, und eben dieses Exempel läset sich in der folgenden 3ten Figur viel besser hören, als da die unförmliche übermäßige Quinte herausgeschmissen ist.

In der Harmonie wird die kleine Quarte bald durch die Verzögerung des Basses, bald der Oberstimme verursacht, und die Auflösung ist desto angenehmer, nachdem man darauf gewartet hat. Tab. V. fig. 4. zeigt dergleichen Fälle.

Herr Mattheson bringt noch ein Exempel bey, worin er den Gebrauch der kleinen Quarte und

und übermäßigen Quinte; der ersten in der Melodie aufwärts, und beeder in der Harmonie sammt ihrer Verkehrung bemerkt. Siehe fig. 1. Tab. VI. Die Verkehrung der Oberstimme zur untern weist fig. 2 dieser Tabelle.

Es folget nun die grosse Quarte, welche auf viererley Art durch die Sexten sich auflösen kan. Erstlich da die Grundstimme liegen bleibt, und die obere einen Schritt aus der Terz in die grosse Quarte hinauf tritt, worauf sie beyde eine Gegenbewegung ohne Sprünge anstellen. Fig. 3. Tab. VI. Zweytens da die Oberstimme lieget, und der Bass zurücke tritt. Fig. 4. Tab. VI. Dertrens bey liegendem Bass wenn die Oberstimme eine kleine Sexte herunterspringet. Fig. 5. Tab. VI. Viertens wenn beyde Stimmen zugleich in gerader Bewegung heruntertreten, wie Fig. 6. Tab. VI. Gleichwie aber die gerade Bewegung gar leicht zu Fehlern Anlaß geben kan; als ist wohl diese vierte Art die schlechteste.

Die grosse Quarte kan auch durch die Quinte aufgelöst werden, wie Fig. 1. Tab. VII. Ferner durch die Terz, da der Alt des Basses Stelle vertritt. Fig. 2. Tab. VII. Endlich in vierstimmigen Sachen durch die Octav, theils bey springendem Bass und gehender Oberstimme, da der Bass eine Quarte herunter springet, und die Oberstimme einen halben Ton hinauf gehet, theils bey springender Oberstimme und gehendem Bass, da die Oberstimme eine kleine Quarte

54 Vierte Fortsetzung von Matthesons.

in die Höhe springet, und der Baß einen ganzen Ton fällt. Siehe Fig. 3. und 4. Tab. VII.

Dreyzehntes Hauptstück von den Septimen.

Man hat dreyerley Septimen, die groſſe, die kleine und die verkleinerte. Die erste kommt in den groſſen Tonarten, und die zwey letztern in den kleinen Tonarten vor. Die groſſe und kleine Septime werden hauptsächlich auf neuerley Art aufgelöset. Zum ersten durch die Terz, da die gebundene Septime in der Oberstimme rückt, der Baß aber eine Quarte hinauf und hernach eine Quinte herunter springet, oder auch umgekehrt erst eine Quinte herunter, und hernach eine Quarte hinauf steigt, wie als les Fig. 1. Tab. VIII weist. Zum andern durch die kleine Quarte, woben die Noten verwechselt werden. Fig. 2. Tab. VIII. Zum dritten durch die a: wöhnliche Quarte, da die durchgehende None später eintritt als sie sollte, Fig. 3. Tab. VIII. denn eigentlich sollte die Oberstimme, wie Fig. 5. Tab. VII, stehen. Zum vierten durch die groſe Quarte, woben die Grundnoten zertheilet werden, Fig. 4. Tab. VIII. denn eigentlich siehet der Baß wie Fig. 6. Tab. VII aus. Zum fünften durch die kleine Quinte durch die Gegenbewegung. Fig. 5. Tab. VIII. Zum sechsten durch die völlige Quinte, und zwar auf zweyerley Art. Erstlich wenn sich die Oberstimme der untern schrittweise in der Gegenbewegung nähert, wie Fig.

Fig. 1. Tab. IX. Zweitens, wenn die Unterstimme in ihrem Klange aushält, und die obere in der Seitenbewegung in die Terz herunter springet, wie Fig. 2. Tab. IX. Im ersten Fall ist es die kleine, im andern die große Septime. Zum siebenden ist die gewöhnlichste und natürlichste Auflösung der Septime in die Sexte, wie Fig. 4. Tab. IX. deutlich zu sehen. Die große Septime wird auch manchmal in die übermäßige oder größte Sexte aufgelöst, wie Fig. 5. Tab. IX. Zum achten gehet die kleine Septime zuvor in ihres gleichen, ehe sie aufgelöst wird, Fig. 3. Tab. IX. Zum neunten wird die Septime in die Octave aufgelöst, und zwar auf zweyerley Art. Erstlich wenn die Oberstimme gebunden einen Ton, der Baß aber eine Terz herunter in der geraden Bewegung fällt, wie Fig. 1. Tab. X. Dieses klinget kahl und octavenmäßig, wie Herr Mattheson selber sagt: Er meint aber doch in vielen Stimmen gienge es an, wie z. E. Fig. 2. Tab. X. eben dieser Satz. Allein wer siehet nicht, daß dieser Satz eben derselbe bleibt, und deswegen nichts taugen kan, weil die verdeckten Octaven in den beyden äußersten Stimmen vorkommen, und einerley bleiben, man mag auch solchen mit zehn Stimmen bedecken wollen. In den Mittelstimmen möchte es wohl angehen daß die Septime auf diese Art in die Octave aufgelöst wird, aber wahrhaftig nicht in den äußersten. Die zweite Art aber, da die Oberstimme eine kleine Terz sich hinauf bewegt, als eine Mittel-

D 4

stimme,

56. Vierte Fortsetzung von Matthessons

stimme, der Baß aber einen Ton in der Gegenbewegung herunter tritt, ist viel besser, wie Fig. 3. Tab. X.

Die verkleinerte, oder kleinste Septime wird aufgelöst erstens in die kleine Sexte in der Seitenbewegung da sie vorher in der Oberstimme gebunden worden, wie fig. 4. Tab. X. zweytens ohne Bindung in die Quinte in der Gegenbewegung, wie fig. 5. Tab. X. drittens gleichfalls in der Quinte mit dem Unterscheid, daß der Baß vorher gebunden ist, fig. 6. Tab. X. Ausserordentlich, oder figürlich gehet die kleinste Septime in die grosse Terz, wenn die Stimmen mit einander vertauschet werden ohne Bindung in der Gegenbewegung. Fig. 7. Tab. X. wird der Tenor mit dem Baß und der Alt mit dem Diskant vertauschet. Hernach in die grosse Quarte in der Gegenbewegung wenn die Oberstimme eine kleinste Septime herunter und der Baß eine falsche Quinte hinauf springet, wie fig. 8. Tab. X. da der Diskant mit dem Baß verwechselt wird. Endlich in die grosse Sexte in der Gegenbewegung, da der Diskant eine kleinste Septime fällt und der Baß eine kleine Terz steigt, fig. 9. Tab. X. wo der Diskant mit dem Tenor, nach gebundener Oberstimme vertauschet wird. In diesem Exempel macht im letzten Tact ohne zwey, der Tenor mit dem Diskant folgende Quinten. Fig. 10. Tab. X. wird wohl ein Druckfehler seyn.

Vierzehntes Hauptstück von den Tönen.

Es giebt kleine, grosse und übermäßige Nonen. Die kleine und grosse wird am allgewöhnlichsten in die Octave aufgelöst, wenn ihr oberstes Ende gebunden ist, der Baß einen Grad steigt und die Oberstimme darauf einen ganzen oder halben Schritt herunter tritt. Die Quinte und die Terz begleiten diesen Accord. Fig. 11. Tab. X sind dergleichen Beispiele und zwar a c kleine, b d aber grosse Nonen.

Zum andern hilft sich die None und ins besondere die grosse durch die Quarte heraus, wenn der Baß eine Quinte hinauf springet, die Oberstimme aber Schrittweise heruntergeht. Fig. 1. Tab. XI.

Zum dritten findet die None einen Ausweg durch die kleine Quinte, dabey die Stimmen eine gerade Bewegung halten, wenn die obere einen Ton, die untere aber eine kleine Quinte abwärts fället, welches eine Voraussnahme ist, weil der Baß mit seinem Sprunge eher kommt als er sollte. Fig. 2. Tab. XI.

Zum vierten kan die None in die grosse Quinte gehen auf zweyerley Weise. Einmahl wenn der Baß eine Quart hinauf springet, und die Oberstimme einen Ton herunter tritt. Das anderemahl wenn beyde Stimmen Terzenweise gegeneinander springen. Alsdenn ist die letzte Figur eine Auslassung der Zwischennote, als welche ordentlich auflösen sollte. In den beyden Exempeln fig. 3. Tab. XI, A, B, ist in dem letztern Beispiel B die ausgelassene Note c.

Zum fünften entbindet die None die Sexte,

sie sey klein oder groß, wenn der Baß eine Terz hinauf springet, und die Oberstimme einen Ton herunter tritt. Siehe Figur 4. Tab. XI.

Zum sechsten kan die None erst in die Septime gehen, ehe sie sich in die reine Quinte vollständig auflöset, wie Fig. 5. Tab. XI. Diesen dissonirenden Durchgang macht die Vollstimmigkeit, die Hurtigkeit und die darauf folgende reine Quinte gut. Besser ist es vielleicht wenn die None vermittelt einer accentuirten Note in die Septime gehet, wie Fig. 6. Tab. XI.

Zum siebenden gehet die None in die Decime in der geraden und Seitenbewegung. Siehe Tab. XII. Fig. 1. die beyden Exempel A und B. Die erste Ausweichung da der Baß eine Terz, die Oberstimme aber, wie gebräuchlich, einen Ton fällt, gründet sich auf eine Voraussetzung im Baß. Die andere gehört zu den uneigentlichen Fällen.

Zum achten nimunt endlich die None erst ihre Zuflucht zu einer andern None, ehe sie völlig in Ruhe gebracht wird. Tab. XII. Fig. 2. Uebrigens sagt der Herr Verfasser des Capellmeisters, daß Corilli der Fürst aller Tontünstler, in der None etwas gesucht und gefunden, welches weder vor noch nach ihm keiner gethan hat; er sey auch wer er wolle.

Herr Mattheson schreitet nun mit folgenden Worten zur übermässigen None: „weil es denn nun mit der übermässigen None bisher so still gewesen ist, als wie mit einem Cardinal, dem der Mund noch nicht geöffnet worden;

„den; so wird wohl ein melodischer Pabst er-
 „fordert, der solches bey diesem Intervall ver-
 „richte. Bis zu seiner Erhebung wollen wir
 „sub *spo rati* so viel sagen, daß besagte None
 „vier Auswege wisse. Erstlich durch die Ge-
 „genbewegung, da die Oberstimme einen ganzen
 „Ton fällt und die untere einen halben steigt;
 „zum andern durch die gerade Bewegung, da
 „die Oberstimme einen halben Ton die untere
 „aber eine mangelhafte Terz fället, wie Fig. 3.
 „Tab. XII, A und B weisen. Diese beyden Gän-
 „ge sind in Wahrheit nicht die natürlichsten,
 „doch ist der letzte dem ersten darum vorzuziehen,
 „weil der Baß sich besser singen läßt. Sie
 „brauchen indeß beyde eine gute Bedeckung.

„Drittens in gerader Bewegung da die
 „Oberstimme eine übermäßige Secunde, und
 „der Baß eine kleine Terz fällt. Fig. 4. Tab.
 „XII.

„Viertens durch eine Seitenbewegung, da
 „der Baß in seinem Ton aushält, die Oberstim-
 „me hingegen durch die in der Melodie gebräuch-
 „liche übermäßige Secunde ganz deutlich und
 „natürlich in die Octave schreitet. Fig. 5. Tab.
 „XII.

Nachdem Herr Mattheson die Lehre von
 der Auflösung der dissonirenden Intervalle völlig
 zu Ende gebracht, sezet er nützliche Regeln hin-
 zu, welche ich wegen ihrer Nothwendigkeit voll-
 ständig anmerken muß.

- I. Der obere Ton eines nicht übereinstimmen-
 den Intervalls muß ordentlich nur in einer,
 nicht

60 Vierte Fortsetzung von Matthesons

nicht aber in zwey oder mehr Stimmen anschlagen.

- II. Die Auflösungsnote soll nur, wenn sie ein großes Intervall, das ist, eine große Terz, oder eine große Sexte ausmacht, nur in einer einzigen Stimme vernommen werden.
- III. Die Secunde und Quarte haben gerne die Sexte neben sich, und bey liegender Grundstimme kan die Secunde doppelt gesetzt werden. Die Secunde hat auch öfters die Quinte bey sich.
- IV. Die Septime hat das an sich daß sie sehr oft allein, ohne dem Beystand anderer Dissonanzen gebraucht werden kan, obgleich ihre Gefährten auch die Secunde und Quarte seyn können.
- V. Die rückende Quarte kan nicht verdoppelt werden, weil sie nur einen Hauptweg hat sich in die Sexte aufzulösen.
- VI. Die Secunde kan zur Begleitung alle Consonanzen vertragen, nur die Terz nicht gern.
- VII. In vielstimmigen Sachen kan bey dem Secundenaccord die Octave als eine Füllstimme gebraucht werden, welches gleichfalls bey dem Nonenaccord angehet.
- VIII. Die Quarte leidet alle Consonanzen neben sich, ausgenommen die Terz, ordentlicher Weise.
- IX. Die Sept nimmt bisweilen den harmonischen Dreyklang zur Begleitung, wenn aber solche

solche in die Sexte gehet verliert sich die Quinte, da indessen die Octave und Terz bleiben können.

X. Die None hat eigentlich drey Consonanzen gerne in Gesellschaft, die Sexte, die Quinte und die Terz.

XI. Die Sexte und Quinte, wenn sie gleich einer Bindung vorkommen, haben die Terz gerne zur Gefährtin.

Ich kan vor diesmal nicht weiter in dem vollkommenen Capellmeister gehen, weil schon allbereit zwölf Kupferplatten angefüllet sind, welche ich doch um des Nutzens willen nicht vermindern können. Ich hoffe meine Leser werden nicht müde werden, weil ich so lange mit diesem Buche zubringe und es so genau durchgehe. Der daher entspringende Vortheil ist vielleicht desto größer.

III.

Tentamen nouæ theoriæ musicæ
ex certissimis harmoniæ principiis dilu-
cide expositæ. Auctore Leonbardo Eulero. Pe-
tropoli, ex typographia academiciæ scientia-
rum, MDCCXXXIX.

Das ist,

Versuch einer neuen Theorie der
Musik aus den richtigsten Gründen
der

62 Eulers Versuch einer neuen Theorie

der Harmonie deutlich vorgetragen von Leon-
hard Euler. Petersburg 1739. 1 Alph.
10 Bogen in Medianquart.

Dieses Buch hat zu unsern Zeiten so wohl unter den Gelehrten als den Musikverständigen allerhand Urtheile veranlassen. Es ist von vielen gelobet, von vielen getadelt worden, und vielleicht hat man in beyden Fällen das Buch und den Sinn des Herrn Verfassers nicht wohl dabey eingesehen, und dahero dem berühmten Verfasser nicht gründlich Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es ist dahero der Mühe wohl werth eines solchen gründlich gelehrten Mathematici Schrift von der Musik auf das allergenaueste zu untersuchen, und mit der möglichsten Vorsichtigkeit vermöge richtiger Beweise auszumachen, wie weit Herrn Eulers Vortrag Grund hat. Man würde mir dabey nicht auf, als wenn ich mich eines Richteramts anmassen wollte. Ich schreibe als ein Liebhaber der musikalischen Gelehrsamkeit, der derselben Wahrheiten zu erweitern, zu erläutern und wo ich überzeugt zu seyn glaube, zu verbessern sucht. Vermöge dieses Umstandes habe ich das Recht von musikalischen Schriften und Büchern meine Gedanken freymüthig zu entdecken, durchaus aber nicht iemand zu beleidigen. Ich werde zu diesem Zweck zu kommen, die allerichtigste Uebersetzung dieser Schrift machen, und meine Anmerkungen drunter setzen.

Vorrede.

Vorrede.

Man wußte schon in den alten Zeiten, da man die Musik zu verbessern angefangen, gar wohl, daß diejenigen Dinge, welche die Annehmlichkeit der Musik im Gehöre verursachen, und das Gemüth vergnügen, weder von der Willkühr der Menschen, noch von der Gewohnheit abhängen. Denn Pythagoras, der am ersten die Gründe der Musik fest gesetzt, hat schon erkannt, daß die Annehmlichkeit der Consonanzen in begreiflichen Verhältnissen stecken mußte, ob ihm gleich noch nicht bekannt gewesen, auf was Art solche das Gehör vernimmt. Da er aber die wahren Gründe der Harmonie nicht deutlich genug eingesehen, und allzu viel auf seine Verhältnisse gebauet, ist er vom Aristoxen deswegen billig getadelt worden, welcher auf der andern Seite gleichfalls zu weit gegangen und um des Pythagoras Lehren niederzureißen alle Verhältnisse und Zahlen aus der Musik verbannen wollen. Unterdessen hat doch Aristoxen sich nicht zu behaupten unterstanden, daß eine wohlgesetzte Melodie von ohngefähr und ohne allem Grund gefalle, sondern er leugnete nur, daß die Ursach des Wohlklangs in den Pythagorischen Verhältnissen stecke, und da er glaubte daß alles nur auf das Gehör ankäme, wollte er lieber von den Quellen nichts wissen, als die nicht zureichende Pythagorische Lehre, die noch darzu mit vielen Fehlern angefüllet war, bey der Musik zu lassen. Zu unsern Zeiten möchte man wohl mit mehrerm Recht zweifeln, ob es eine musikalische Theorie

64 Eulers Versuch einer neuen Theorie

Theorie gebe, durch welche man erklären kan, warum diese Melodie gefällt oder misfällt, weil wir die Musik der Barbarn, die ihnen doch ganz ungemein gefällt, verabscheuen, und diese hinwiederum in unserer Musik gar keine Annehmlichkeit finden. Wer hieraus schließen wollte, es wäre gar kein Grund der Annehmlichkeit in der Musik vorhanden, der würde sich ohnfehlbar übereilen. Da unsre Musik aus so vielen fast unzähligen Tönen zusammengesetzt, so kan man weder von unserm Belieben, noch von der Barbarn Abscheu für unsrer Musik eher wohl urtheilen, als bis man die Theile, woraus solche zusammengesetzt, genau betrachtet. Gehet man erstlich auf die allereinfachesten Consonanzen, aus welchen jede Musik bestehet, dergleichen die Octave, Quinte, Quarte, Tertie und Sexte, sowohl grosse als kleine, sind, so wird kein Streit unter allen Nationen seyn, daß diese Consonanzen dem Gehör nicht sollten angenehmer seyn, als die Dissonanzen, nemlich die grosse Quarte, die Septime, die Secunde, u. s. f. Da nun kein Grund dieses allgemeinen Beifalls angegeben wird, der bloßen Gewohnheit aber solches nicht zugeschrieben werden kan, so wird billig nach der Ursach gefragt. Eben so verhält es sich, wenn zwey oder mehrere Consonanzen auf einander folgen, deren Folge ohne Ursache weder gefallen noch misfallen kan. Mehr Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit wird erfordert die Annehmlichkeit vieler auf einander folgender Consonanzen zu begreifen, als einzelner.

Wenn

Wenn einzelne Consonanzen gefallen, so ist es genug, wenn man solche erkennet und derselben Ordnung begreift; wenn aber mehr Consonanzen auf einander folgen, und solche gefallen sollen, so muß man überdies auch die Ordnung begreifen, die in der Folge derselben steckt. Da also die Mannigfaltigkeit dieser Dinge, in welchen eine gewisse Ordnung herrschet, so sehr vermehrt wird, dergestalt daß alles zusammen was die Ordnung ausmacht, nur von den schärfsten Ohren kan begriffen werden, so ist es nicht Wunder, wenn ein stumpfes Gehör keine Annehmlichkeit darin wahrnimmt. Wenn also die Barbarn in unserer Musik keine Annehmlichkeit finden, so ist das kein Zeichen, daß keine Anmuth drinnen sey, und daß solche uns nur aus Gewohnheit gefalle, sondern vielmehr, daß die Ordnung und Anmuth so vielfältig sey, daß diese Barbarn nur den geringsten Theil davon begreifen. Hierzu trägt wohl die Gewohnheit viel bey, daß man die Ordnung einer Musik deutlich begreift, wenn man nemlich das Gehör übet und schärfet, nicht aber daß man sich überrede, eine gewisse Composition könne annehmlich seyn, die andern unangenehm zu seyn scheint. * Wer aber seine Ohren noch nicht
E
so

-
- * Was der gelehrte Herr Euler hier vortrægt, kan nicht so schlechterdings zugestanden werden, und leidet eine kleine Ausnahme. Sein Beweis daß es eine musikalische Theorie gebe, ist vortreflich, ohne der Ausnahme Eintrag zu thun, daß allerdings

66 Eulers Versuch einer neuen Theorie

so geschärft und vollkommen gemacht, der mag die allereinfachste Musik anhören, für welcher wir wegen ihrer Einförmigkeit einen Ekel haben, indem wir uns schon an vollständigere Compositionen, in welchen mehr Ordnung herrschet, gewöhnet. Da nun hieraus erhellet, daß allerdings eine musikalische Theorie sey, in welcher aus unleugbaren Gründen die Ursach kan dargethan werden von dem was gefällt oder misfällt, so habe ich mir vorgenommen solche zu untersuchen, und auf solche eine musikalische Theorie zu bauen. Obgleich viele diese Arbeit schon unternommen, so sind sie doch alle nicht weiter als bis auf die Lehre von den Consonanzen

dings eine gewisse wirklich schöne Composition einem andern misfallen, und im Gegentheil eine schlechte Composition einem andern gefallen könne, und zwar aus Gewohnheit, nicht von den Barbarn zu reden, sondern von Liebhabern der Musik, die solche verstehen. Die Erfahrung beweiset meine Ausnahme. Sempronius ist ein guter Componist, welcher den Titium nachahmet, und sich von Jugend auf dergestalt an dessen Segart gewöhnet, daß er mit Verdruß einen Contrapunct, den ich ihm vom Präncstin vorgespielet, angehört, ohngeacht solcher vortrefflich war, und er selbst dergleichen Art zu setzen gelernt. Das macht die Gewohnheit. Diese Art der Composition gefällt mir nicht, sagte Sempronius, ob solche gleich schön ist. Warum? Darum war die Antwort. Darum bedeutet hier so viel, als die Gewohnheit, wenn solches gleich in keinem Aufschlagbuch steht.

zen gekommen *, ja sie haben auch diese nicht so abgehandelt, daß sie einen Nutzen in der practischen Musik hätte: Was aber in diesem Buche geleistet worden, obgleich die ganze Sache noch nicht erörtert, davon überlassen wir andern das Urtheil: Unterdeffen stimmen die aus unserer Theorie herausgebrachte Lehren mit der practischen Musik so schön überein, daß wir an der Gründlichkeit und Wahrheit dieser Theorie allerdings nicht zweifeln können. Wir sind bey diesem Unternehmen hauptsächlich den Naturkundigern gefolget, indem wir die wahren Ursachen von dem was in der Musik als angenehm oder unangenehm empfunden wird, untersucht; wenn also die Theorie mit der Erfahrung übereinstimmt, so glauben wir unser Vorhaben wohl vollendet zu haben.

Es war also nützlich die Lehre von den Tönen aus ihren Quellen zu wiederholen, welche wir nicht nur deutlicher, als bisher geschehen ist, abgehandelt, sondern auch, welches das meiste war, zu den ersten Gründen in der Musik gebraucht. Wir haben nemlich deutlich gezeigt, in was vor einer zitternden Bewegung der Lufttheilchen ieder Ton bestche, und auf was vor Weise diese Bewegung das Gehör rühret,

E 2

daß

* Mit Erlaubnis des berühmten Herrn Eulers. Ich habe die ganze Lehre vom Generalbass und also die ersten Gründe der Composition schon demonstrativ herausgegeben, ehe dieses Buch in Deutschland gesehen worden, nemlich an der Pflastermesse 1739.

68 Eulers Versuch einer neuen Theorie

daß die Empfindung des Tons entsteht. *
Hieraus hat sich gegeben, daß die Vernehmung des einfachen Tons nichts anders sey, als eine Empfindung vieler Schläge, die in gleichen Intervallen der Zeit auf einander folgen, und daß der Unterscheid der tiefen und hohen Töne in der Vielheit dieser Schläge dergestalt liege, daß, je mehr Schläge zu gleicher Zeit die Ohren rühren, der Ton um so viel höher empfunden wird. Hernach haben wir die verschiedene Arten Töne hervorzubringen untersucht, und sie auf dreierley geset, und die Geschwindigkeit der Schläge, die ein gegebener klingender Körper in die Luft von sich giebt, aus den ersten unumstößlichen Gründen dargethan, woraus die Anzahl der Schläge, den ein jeder in der Musik eingeführter Ton innerhalb einer Secundminute hervorbringt, hat können bestimmt werden. Wir haben in dieser Abhandlung auch allerdings eine neue Lehre von den Tönen der Blasinstrumente vorgetragen, welches mit der Erfahrung also übereinstimmt, daß es nothwendig wahr zu seyn scheint. Wir haben überdies die Kraft und Stärke der Töne fleißig untersucht, und gewiesen, wie man alle Instrumente in der Musik also verfertigen könne, daß alle Töne, sie mögen in Ansehung der Tiefe unterschieden

* Wie weit Herr Euler einen Vorzug vor andern, oder andere vor ihm hierin haben, das wird sich bey dem Werk selbstn besser als hier erweisen lassen.

terschieden seyn, wie sie wollen, dennoch gleich starke Töne durchaus von sich geben, welches kein geringer Vortheil vor die Instrumentmacher zu seyn scheint. *

Es stehet aber die Theorie der Musik auf zwey Gründen fest, wovon der eine in der genauen Erkenntniß der Töne beruhet, und eigentlich zur natürlichen Wissenschaft gehört, welches im ersten Capitel zur Gnüge erörtert worden. Der andere Grund ist aus der Metaphysik herzuholen, durch welchen bestimmt werden muß, aus was Ursachen verschiedene Töne, die sowohl zugleich als nach einander vom Gehör vernommen werden, gefallen oder misfallen: Diese Frage haben wir sowohl vermittlest der Vernunft als der Erfahrung also aufgelöset und

E 3

gewies-

-
- Das wäre eine vortreffliche Sache, wenn dieses könnte zu Stande gebracht werden, was hier Herr Euler erfunden zu haben vermeinet. Vielleicht würde er sich dieses nicht so geschwind überredet haben, wenn er eben zu der Zeit daran gedacht, daß die physikalischen Körper von den mathematischen ganz unterschieden sind. Denn es ist nicht zu vermuthen, daß er mit des Cartes und Jangens die physikalischen Körper mit den mathematischen vor einerley halten sollte, weil solches der Satz des nicht zu unterscheidenden widerspricht. Auf dem Papier kan man die Körper durch die Rechenkunst vortrefflich schön in gleiche Theile eintheilen. aber in der Ausübung fehlt es, wenn gleich grosse physikalische Körper gleiche Wirkungen hervorbringen sollen. Denn die physikalischen sind nicht aus lauter ihnen ähnlichen Theilen zusammengesetzt, wie die mathematischen.

70 Eulers Versuch einer neuen Theorie

gewiesen, daß alsdenn zwey und mehrere Töne gefallen, wenn die Verhältniß vernommen wird, welche die Anzahl der Schläge, so zu gleicher Zeit sich geäußert, unter einander haben, das Misfallen im Gegentheil darinn bestehe, wenn man keine Ordnung wahrnimmt, oder diejenige welche vorhanden zu seyn scheint, so gleich verdunkelt wird. Hernach haben wir gezeigt, wie die Ordnung der Töne deutlich vernommen werde, welche in der Verhältniß der zu gleicher Zeit geschehenen Vibrationen enthalten, woraus deutlich zu schließen, daß einige Verhältnisse schwehrr andere leichter vernommen werden, und nachdem wir die Ursachen dieses Unterscheids untersucht, haben wir die Beschaffenheit der Empfindungen und derselben Stufen bestimmt, welche nicht nur in der Musik von großer Wichtigkeit sind, sondern auch in andern Künsten und Wissenschaften, so die Schönheit zum Gegenwurf haben, großen Nutzen schaffen können. Diese Stufen aber sind nach dem einfachen Wesen der zuvernehmenden Verhältnisse in Ordnung gebracht, und zu eben derselben Stufe alle Verhältnisse gesetzt worden, die auf gleiche Art vernommen werden. Es gehört also zur ersten Stufe das allereinfacheste Verhältniß der Gleichheit, * welches über-

* Cartes, Lippias, Kircher und andere Musikgelehrte haben den Unisonum vor keine Uebereinstimmung erkennen wollen, welchen aber Prinz am ersten meines Wissens gar recht widersprochen. S. musik. Bibl. I Bandes 2ten Theil p. 49.

der Musik aus den richtigsten Gründen 2c. 71

überall sehr leicht empfunden wird und aus zwey gleichen Tönen besteht. Hierauf folget die andere Stufe, zu welcher gleichfalls nur ein Verhältniß gerechnet werden kan, nemlich die doppelte. Denn diese kan leichter vernommen werden, als alle andere Verhältnisse, ausser dergleichen Verhältniß, und hält in Tönen die Octave in sich. Zur dritten Stufe aber haben wir die dreyfache und vierfache Verhältniß gerechnet, weil man sie mit gleicher Leichtigkeit vernimmt, und so haben wir auch die übrigen Stufen, der Ordnung nach, bestimmt, und einer ledig die Verhältnisse, die gleich leicht vernommen werden, zugeeignet. Wir nennen sie Stufen der Annehmlichkeit, weil man durch sie versteht, wie viel Annehmlichkeit jede Consonanz in sich hat, oder welches auf eins hinaus kommt, wie leicht jede vernommen wird. Hieraus ist deutlich um wie viel leichter einige Verhältnisse als andere, wo sie nur vorkommen, begriffen werden. Es ist ferner klar, daß dieser Unterscheid nicht in den Namen bestehe, welche ihnen die Alten gegeben, und daß die vielfachen Verhältnisse nicht leichter vernommen werden, nach der Pythagoräer Meinung, als die übertheilige (*superparticulares*) und diese leichter als die übertheilende (*superpartientes*) sondern die Beurtheilung derselben aus ganz einer andern Quelle müsse geschöpft werden, aus welcher eine viel gründlichere und der Erfahrung gemäßere Erkenntniß und Beurtheilung

72 Eulers Versuch einer neuen Theorie

lung der Consonanzen herfließet. " Und auf diese zwey Grundsätze, wovon der eine physikalisch, der andere metaphysisch ist, haben wir die ganze Theorie der Musik gebauet.

Was die Abhandlung des Werks selbst betrifft, so ist vor allen wohl zu merken, daß die Schönheit der Musik hauptsächlich in zweyerley Dingen bestehet; Eines gründet sich auf den Unterscheid unter den hohen und tiefen Tönen und das andere auf die Dauer der Zone. Unsere heutige Musik pfleget mehrentheils mit dieser doppelten Schönheit gewürzet zu seyn, unter dessen hat man doch noch Exempel, in welchen nur eine von beyden das angenehme verursacht. In dieser Abhandlung haben wir uns vorgenommen, nur diejenige Annehmlichkeit zu erörtern, welche aus dem Unterscheid der Zone in Ansehung ihrer Tiefe und Höhe entspringt, indem die andere Art der Schönheit nicht so schwehr ist, und, wenn man die erstere verstanden, ohne Mühe kan eingesehen werden. Denn gleichwie in dem Unterscheid der Tiefe und Höhe keine andere Verhältnisse zur Zeit statt finden, als welche durch die Zahlen 2, 3 und 5 ausgedruckt werden, also sind die Componisten in dem Unterscheid der Dauer nicht einmal bis hieher

* Es wird sich unten geben, daß dieser Satz des Herrn Verfassers so wohl wider die Natur der Consonanzen, als auch die Erfahrung sey, und die Pythagoräer ganz recht in diesem Fall haben. Von der Braxl will ich gar nicht reden, denn das wissen alle Componisten vorhin.

hieber gekommen, sondern haben alle Art der Annehmlichkeit allein aus den Zahlen 2 und 3 genommen, wie denn auch das Gehör die so sehr zusammen gesetzten Verhältnisse dieser Art nicht so begreifen kan, wie von der andern Art. * In der Erklärung der musikalischen Composition selbst, welche nur auf den Unterscheid unter den hohen und tiefen Tönen siehet, ist der Anfang mit den Consonanzen, oder vielen zugleich klingenden Tönen gemachet worden, wo nicht nur von allen Consonanzen, die in der Musik vorkommen können, gehandelt worden, ** sondern sie sind auch nach den Stufen der Annehmlichkeit in Ordnung gebracht, woraus man sogleich sehen kan, um wie viel eine Consonanz leichter vernommen wird, als die andere. Hernach sind wir auf die Folge zweyer Consonanzen fortgegangen und haben gezeigt,

E 5

wie

* Herr Euler hat hier seinen Sinn etwas dunkel andgedrucket, und wer es nicht versteht, der muß sich gedulden, bis ich unten auf die Sache selbst komme. Denn es wäre viel zu weitläufig solches hier zu erklären.

** Der Herr Verfasser hat nicht nur am angezogenen Orte alle mögliche Consonanzen, die in einer Musik vorkommen können, sondern auch viele von den unmöglichen beigebracht, die nimmer bis an der Welt Ende in der Ausübung können gebraucht werden, es wäre denn daß der Schöpfer den Menschen andere Ohren machte, als sie dermalen haben. Unten ein mehrers, als bis dahin ich den völligen Beweis schuldig bleiben muß, da man indessen aus den zuverlässigen Nachrichten im 2ten Theil p. 749 sich überzeugen kan.

74 Eulers Versuch einer neuen Theorie

wie zwey Consonanzen beschaffen seyn müssen, wenn auch die Folge dem Gehör angenehm fallen soll. Wir haben ferner dieses auf eine Reihe von mehrern Consonanzen erstrecket, ja auf alle und jede musikalische Stücke, weil nicht auf die Dauer der Töne gesehen wird. Die Beurtheilung aber aller dieser Dinge haben wir auf die Exponenten der Zahlen gesetzt, in welchen aller Nachdruck und die Natur, sowohl der einzelnen Consonanzen, als auch zweyer und mehrerer auf einander folgender, enthalten ist, woraus erstlich die Exponenten der einfachen Consonanzen, hernach die Exponenten zweyer aufeinander folgender Consonanzen, und drittens die Exponenten der Reihen mehrerer auf einander folgender Consonanzen entsprungen sind, und in diesen drey Dingen bestehet die ganze Musik überhaupt betrachtet. Wir sind sofort zu allerhand Gattungen musikalischer Compositionen geschritten, da denn am ersten sich die Lehre von den musikalischen Geschlechtern gezeigt, die beschrieben worden, daß sie eine Zusammenfassung verschiedener Töne die zur Hervorbringung einer Harmonie geschikt sey, woron die Lehre gleichfalls unter der Betrachtung der Exponenten abgehandelt worden. Man hat also alle musikalische Geschlechter erzählt, anfangs die einfachesten, hernach bis zu denjenigen, so am meisten zusammengesetzt sind, und das Gehör noch vertragen kan. Bey dieser Erzählung sind wir auf die Geschlechter, welche sowohl

sowohl in den ältesten als neuesten Zeiten ge-
 braucht worden, gekommen, dergleichen bey den
 Alten das einfacheste des Mercurii, das Dia-
 tonische, das Chromatische und das enharmoni-
 sche war, wovon die zwey erstern besonders mit
 den Lehren der Harmonie übereinstimmen, der
 letztern aber, des chromatischen und enharmo-
 nischen, Aehnlichkeit nur gesehen wird. Denn
 da die Alten theils durch das bloße Gehör, theils
 durch unrichtige Lehren darzu gelanget, so ist es
 kein Wunder, wenn sie nur den Schatten der
 wahren Harmonie erhalten, wie denn offenbahr
 daß sie selbst hierinn den Mangel dieser ihrer
 musikalischen Geschlechter erkannt haben. Sie
 haben auch mit dem Diatonischen Geschlecht
 lange zugebracht, bis solches der wahren Har-
 monie gemäß eingerichtet worden, welches er-
 stlich dem Ptolomäo gelungen. Unser achtzeh-
 ntes Geschlecht stimmt mit dem wohl überein,
 das heut zu Tage im Gebrauche ist, und das
 diatonischchromatische pfleget genennet zu wer-
 den. Denn sie hält in einer Octave zwölf Tö-
 ne, die bey nahe gleichweit von einander abste-
 hen, in sich, der Unterscheid nemlich bestehet in
 halben Tönen und Limmaten, die entweder groß
 oder klein sind. Ob aber gleich dieses Geschlecht
 schon lange im Gebrauch gewesen, so haben doch
 die Musikverständigen sich beständig bemühet,
 solches wohlkautender zu machen, welches ihnen
 auch so glücklich von statten gegangen, daß nun
 die dormalige Temperatur, welche von den Mu-
 sikver-

76 Eulers Versuch einer neuen Theorie

sichverständigen vor andern gebilliget wird, mit der wahren Harmonie übereinkommt, den Ton B ausgenommen, welche Uebereinstimmung durch das bloße Gehör kaum zu vermuthen gewesen. Wir haben derothalben dieses Diatonischchromatische Geschlecht, da sie mit den wahren Grundsätzen der Harmonie übereinkommt, weitläufiger abzuhandeln gesucht, und gemiesen zu wie vielerley Art der Composition solche geschickt sey: Doch haben wir auch andere noch mehr zusammengesetzte Geschlechter vorgetragen, um zu zeigen, wie sehr, auch schon die Musik erweitert werden könne. Hernach sind wir wieder auf das Diatonischchromatische Geschlecht gekommen, da wir alle Consonanzen erzählt, die in solcher Statt finden, woben angezeigt ist wie jede am annehmlichsten anzubringen. Endlich haben wir die musikalischen Tonarten genauer abgehandelt, als bis hieher nicht geschehen ist, und alle und jede Tonarten in ihre Gattungen und Systeme wiederum eingetheilt, wodurch die Musik in ein nicht geringes Licht gesetzt zu seyn scheint. Dieses alles aber legen wir nur als die ersten Gründe dar, auf welche eine vollkommene Theorie der Musik zu bauen ist, und überlassen die weitere Ausarbeitung und Anwendung in der Ausübung erfahrenen Componisten, und zweifeln keineswegs, daß sowohl die theoretische als practische Musik durch diese Grundsätze nicht sollten zu

der Musik aus den richtigsten Gründen 2c. 77
zu dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit ge-
bracht werden. *


Erstes Capitel
Vom Ton und dem Gehör.

§. 1.

Da wir uns vorgenommen die Musik als eine philosophische Wissenschaft abzuhandeln, als in welcher nichts darf vorgetragen seyn, das man aus dem vorhergehenden nicht als wahr erkennen kan; so ist vor allem die Lehre von den Tönen und dem Gehöre zu erklären, wovon jene die Materie ausmachen, aus welcher die Musik bestehet, dieses aber den Endzweck, welcher das Vergnügen des Gehörs ist, in sich hält. 1) Es lehret aber die Musik verschiedene Töne dergestalt hervorbringen und geschickt mit einander verbinden, daß eine angenehme Harmonie das Gehör in eine liebliche Empfindung sezet.

-
- Wie weit dieses gute Vertrauen Herr Eulers eingetroffen, davon kan derweil der zuverlässigen Nachrichten 22ter Theil, von p. 722 bis 751 nachgesehen werden.

1) Den vornehmsten Endzweck der Musik hat der gelehrte Herr Verfasser vergessen, nemlich die Erregung und Stillung der Leidenschaften. Es wäre kaum der Mühe werth, daß man die Musik mit so vieler Mühe untersuchte, wenn sie zu weiter nichts nütze wäre, als nur das Gehör zu vergnügen. Sie reiniget die Leidenschaften, und sind als von einem ausgemachten Saft die alten und neuen Scriften davon voll.



78 Eulers Versuch einer neuen Theorie

setzt. 2) Was wir also unserm Vorhaben gemäß von den Tönen zu lehren haben, das betrifft derselben Natur, Hervorbringung und Veränderungen, und hiervon ist zureichende Erkenntniß aus der Naturlehre und der Messkunst herzuholen. Wenn hernach nebst diesen auch die vornehmsten Glieder des Ohrs betrachtet werden, so versteht man daraus die Verhältniß und Empfindung der Töne. Was aber dieses vor Nutzen in Festsetzung und Bestätigung der musikalischen ersten Gründe habe, kan jeder daher leicht einsehen, weil die Anmuth der Töne von der Verhältniß der Empfindung abhänget, und aus solcher erkläret werden muß.

§. 2. Alle diejenigen, so nur wahrscheinlich von dieser Sache geschrieben, behaupten daß der Ton in der Luft bestehe, und solche gleichsam das Hülfsmittel von dessen Fortpflanzung sey, wenn er aus dieser Quelle gegen alle Seiten sich ausbreitet. Es kan sich auch die Sache nicht anders verhalten, indem nichts anders da ist,

a) und nach Beschaffenheit der Umstände die Leidenschaften der Menschen bald erregt, bald stiller, sollte noch dabey stehen, und in der Folge untersucht seyn, welche Verbindungen und Veränderungen der Töne eben diese und keine andere Leidenschaft herborzubringen geschickt sey. Wenn das hätte unser Herr Euler zeigen können, so wäre wenigstens eine Stufe zum höchsten Gipfel der musikalischen Vollkommenheit derweil vorhanden.

Ist, was unsre Ohren umgibt und eine Veränderung in solchem hervorbringen könnte als die Luft. Denn wenn man gleich den Einwurf machen wollte, es verhalte sich vielleicht mit dem Gehöre eben so, als wie mit dem Geruch und dem Gesicht, als welche Sinnen nicht von der Luft, sondern von Theilchen welche aus dem Gegenwurf wirklich ausfließen, bewegt werden; so beweiset doch die Luftpumpe, wenn man ein klingendes Instrument in einen von Luft leeren Raum gesetzt, wo es mit der Luft nicht den geringsten Zusammenhang hat, daß schlechterdings kein Ton zu hören sey, man mag so genau hinzu treten als man will. So bald man aber wieder Luft hinein läßt, so wird der Ton vernommen. Hieraus folget daß die Luft und derselben Veränderung, welche ein klingendes Instrument in solcher verursacht, die wahre und nächste Ursache des Tons sey.

§. 3. Um zu erfahren, was das vor eine Veränderung der Luft sey, welche das Gehör in Bewegung setzet, wollen wir einen besondern Zufall, woraus der Ton entspringt, betrachten, und untersuchen was vor eine Wirkung daher in der Luft entstehet. Laßt uns also auf eine angespannte Saite Achtung geben, welche einen Ton von sich gibt, wenn man sie anschlägt. Es wird aber durch den Anschlag nichts anders als eine zitternde Bewegung hervorgebracht, vermittelst welcher die Saite innerhalb ihren Schranken über den Ruhestand nun disseits her-

hernach jenseits auf das schnellste ausweicht. Bey groben Saiten kan man diese Bewegung gar leicht sehen, und ist gar kein Zweifel, daß solche nicht auch bey den feinern vorgehe, wenn man sie gleich nicht sehen kan. * Wer ferner eine klingende Glocke nur mit der Hand betastet, wird empfinden, daß sie ganz erzittert. Endlich soll gleich aus den Gesetzen der Bewegung gezeigt werden, daß sowohl eine Saite, als eine Glocke vom Schlag weiter nichts erhalten kan, als eine zitternde Bewegung, und dahero folgen wird, daß die Ursach des Tons bloß in der zitternden Bewegung zu suchen sey.

§. 4. Da also die Veränderung der Luft, welche ein zitternder Körper in solcher verursacht, die Empfindung des Tons unmittelbar ausmacht und erregt; so ist nun zu untersuchen, wie die Luft von einem zitternden Körper bewegt wird. Wir sehen aber daß die zitternde Bewegung in der Wiederhohlung aufeinander folgender Vibrationen bestehe. Von allen und jeden diesen Vibrationen wird die Luft,

-
- * Ich habe durch ein großes zusammengesetztes Vergrößerungsglas, da ich eine sehr feine angespannte Saite angebracht, so starck erzittern gesehen, daß sie: anfänglich nach dem Anschlag verschwunden, biß die Schwingungen allmählich so weit abgenommen, daß ich sie erzittern gesehen. Ein ieder, der ein solches Vergrößerungsglas hat, und damit umzugehen weiß kan mir dieses Experiment nachmachen, und sich davon mit seinen Augen überzeugen.

Der Lust aus den richtigsten Gründen 2c. 81

Lust, so den zitternden Körper umgiebt, geschlagen und erhält dadurch eben solche Vibrationen, welche sie gleicher Weise auf entferntere Lusttheilgen fortpflanzt. Auf diese Art werden dergleichen Schläge und Vibrationen in der ganzen rings umher angränzenden Lust erregt, und die Fortpflanzung der Schläge in der Lust geschieht durch jede Vibration des zitternden Körpers. Hieraus erhellet, daß alle und jede Lusttheilgen auf gleiche Art vermöge der Vibrationen erzittern müssen, als der Körper selbst, nur mit diesem Unterscheid, daß die Schläge desto kleiner und schwächer werden, je weiter sie von solchem abstecken, bis endlich in einer allzugrossen Entfernung gar nichts weiter zu vernehmen ist.

§. 5. Aus diesem erhellet, daß ausser den Schlägen, die durch die Lust fortgepflanzt worden, nichts von dem klingenden Körper auf unsre Ohren kommt, und derhalben diese in der Lust erregte Schläge, da sie auf das Gehör treffen, nothwendig die Empfindung des Tons verursachen. Die Empfindung aber gehet also vor: In der innern Höhle des Ohrs ist eine ausgespannte Haut, die ihrer Aehnlichkeit wegen, die Trommel oder das tympanum heisset. Diese nimmt die Schläge der Lust an, und führet solche weiter zu den Nerven des Gehörs fort: Dadurch aber geschiehet es, daß man, indem die Nerven bewegt werden, den Ton

§ empfin-

82 Eulers Versuch einer neuen Theorie

empfindet. 3) Der Ton ist also nichts anders als die Berührung auf einander folgender Grösse, welche sich in den Theilchen der Luft, so im Gehöre vorhanden sind, ereignen. Alles also, was geschickt ist dergleichen Schläge in der Luft zu erregen, das kan auch einen Ton verursachen.

§. 6.

3) Es ist nicht zu leugnen, daß diese Erklärung von der Empfindung des Tons sehr unvollständig sey, wenn man auch gleich sagen wollte, sie sey zu diesem Vorhaben des Herrn Verfassers zureichend genug. Denn man kann sich keinen deutlichen Begriff von der Empfindung des Tons machen, wenn man nicht vorher deutliche Begriffe von den Theilen des Ohrs hat. Es hat aber Herr Euler von dem Haupttheil des Ohrs entweder nichts gesagt, oder das Tympanum mit der ausgespannten nervösen Haut vermengt. Ich will es auf das deutlichste erklären, wie alles zugeht. Das Ohr wird in das innere und äussere eingetheilet. Das äussere bestehet ausser dem, so man davon sehen kan, noch aus dem Ohrengang, welchen die Membrane der Trommel (tympani) schliesset, und vom innern Ohr unterscheidet. Das innere ist aus einer doppelten Höhle zusammen gesetzt. In der erstern und etwas weitem Höhle ist die Trommel, worinn vier Beinlein, die mit ihren Muskeln und Häutgen versehen sind, nemlich das Hämmerlein, der Amboß, der Steg (Stapes) und das zirkelförmige Beinlein, alsdenn zwey Gänge, wovon der weitere und längere einen Theil der härtern Nerve zu dem äussern Muskel des Kopfs fortführt, und der andere zum Schlund geht, daß so wohl die überflüssigen Feuchtigkeiten aus dem tympano dahin gehen, als auch von dor
aus

der Musik aus den richtigsten Gründen 2. 83

§. 6. Die Fortpflanzung des Tons durch die Luft geschieht nicht in einem Puncte der Zeit, sondern es ist eine gegebene Zeit vonnöthen, in welcher er durch eine gegebene Weite fortgeführt wird. Die Bewegung aber in

F 2

mel-

aus die Luft zu dem tympano zufließen kan: Ausser dem sind noch zwey kleine Löcher, die mit ihren Häutgen bedeckt sind, und gleichsam als zwey kleine Fenster in die innerste Höhle gehen. In der andern oder innersten Höhle ist der Labyrinth, welcher aus drey Theilen oder kleinern Höhlen zusammengesetzt. Die erste heisset der Vorfaal des Labyrinths. Die andere hat drey kleine Gänge in Form eines Halbkreisels, und die dritte einen Spiralgang, in Gestalt einer Schnecke, daher sie auch die Schnecke heist. In dieser Höhle des Labyrinths ist die innere Luft eingeschlossen, und der weichere Theil der Hörnerben auf einer beinichten Fläche in einer dünnen Haut ausgespannt, und diese nervöse Membrana ist der Haupttheil des Gehörs. Wenn nun eine zitternde Bewegung der Luft auf das Ohr trifft, so wird solche durch das äussere Ohr gesammelt, in den Ohrengang gebracht, und das tympanum bewegt, nach Verhältniß der zitternden Luft, diese Bewegung des tympani aber ferner vermittelt der Beinlein durch die Fensterlein zum Labyrinth, und die daselbst ausgespannte nervöse Haut fortgeführt, und endlich durch die nervösen Fäserlein zum Gehirn fortgepflanzt, da denn diese daselbst zurückprallende Bewegung die Empfindung verursacht, die wir Ton nennen, und ist leicht zu begreifen, daß diese zurückprallende Bewegung mit der zitternden Bewegung der Septe, so den Ton hervorbringt, in einer geometrischen Proportion stehe.

84 Eulers Versuch einer neuen Theorie

welcher der Ton fortschreitet, ist einander gleich, und hängt weder von der Gewalt des Tons noch von desselben Beschaffenheit ab. Es gehet aber ein ieder Ton, wie aus den Versuchen klar ist, in einer Secundminute eine Weite von Tausend und hundert Rheinländischen Schuhen, in zwey Secundminuten 2200, in drey Secund 3300. u. s. w. fort, und läßt sich solches auch aus der Natur der Luft und der Schläge, in der Theorie ausrechnen. 4) Wir nehmen auch

- 4) Es wäre sehr nützlich gewesen, wenn der Herr Verfasser diese Ausrechnung beygefügt hätte, denn zur Zeit ist es noch nicht deutlich ausgemacht, wie weit der Ton in einer Secunde fortschreitet. Lanna sagt 150 Pariser Ruthen: Derham 1142 Schuh, und hier werden 1100 Rheinländische Schube angegeben, wer hat nun recht? Gesezt aber der Ton geht in einer Secunde 1100 Rheinländischer Schube fort, so kan man doch nicht so schlechterdings mit dem Herrn Verfasser fortzählen, daß er in zwey Secundminuten 2200 und in drey 3300, u. s. w. fortschreitet, denn es würde sonst folgen, daß der Ton in einer Minute 3 Meilen fortgieng, da aber dieses nicht, und der Herr Verfasser zu Ende des §. 4 selbstn gar wohl angemerkt, daß die Schläge der Luft, die den Ton verursachen, um so viel schwächer sind, je weiter solche von dem zitternden Körper abstehen, so folgt wiederum daß die schwächern Vibrationen nicht so weit fortschreiten, als die stärckern, denn es wäre sonst keine Ursach vorhanden, warum die Vibrationen nicht immer weiter gehen sollten. Es lehret auch solches die Erfahrung. Denn einen starken Ton höret man weiter, als einen schwächern.

der Musik aus den richtigsten Gründen 2c 3

auch diese Fortschreitung der Töne täglich wahr. Denn wenn wir von einem Stück, so loßgebrennet wird, entfernt sind, so vernehmen wir das Krachen erst hernach, wenn wir das Feuer schon vorhergesehen, da doch die nahe dabei stehenden beides zugleich empfinden. Um gleicher Ursache willen wird nach dem Blitz erst der Donner gehört, und wo ein Echo ist, folgen erst nach dem schreyen die Wiederholungen der Worte.

§. 7. Was also die kleinsten Theile der Luft dergestalt bewegen kan, daß sie die zitternde Bewegung annehmen, das wird auch einen Ton verursachen. Diefes zu bewerkstelligen sind nicht nur die harten Körper tüchtig, sondern es giebt noch zwey andere Arten, Töne hervor zu bringen, weswegen auch dreyerley Gattungen von Tönen entstehen, wenn man auf die Ursache siehet. Die erste Gattung der Töne ist die, so von einem zitternden Körper entspringt, dergleichen die Töne der Geigen und der Glocken sind. Die andere Gattung begreift diejenigen in sich, die von einer sehr heftig zusammengepressten Luft, die sich auf das schnellste wieder herstellt, entstehen, wie der Knall der Flinten, Stücke, des Donners und einer Ruthe, welche auf das geschwindeste durch die Luft geschwungen wird. Zur dritten werden die Töne der Blasinstrumente gerechnet, z. E. der Pfeifen, der Flöten u. s. f. Daß die Ursach dieser Töne, nicht von der zitternden Bewegung der Materie,

86 Eulers Versuch einer neuen Theorie

aus welcher die Flöten bestehen, herkomme, soll unten bewiesen werden.

§. 8. Von der ersten Gattung kommen sonderlich die angespannten Seyten in Betrachtung, sie mögen aus Metall, oder den Gedärmen der Thiere verfertigt seyn; Diese werden entweder durch den Schlag oder durch den Strich zum klingen gebracht. Geschlagen werden sie bey den Clavicymbeln, Enthern und andern dergleichen Instrumenten; Gestrichen aber bey den Violinen, vermittlest angespannter Pferdehaare, die mit Kolophon geschmieret worden. 5) Auf beyderley Art werden die Seyten in zitternde Bewegung gesetzt, nemlich aus der Ruhe und ihrer natürlichen Lage gebracht, worauf sie sich bemühen ihre natürliche Lage herzustellen, und wirklich in einer geschwinden Bewegung dahin eilen. Sie können aber die erstaunliche Geschwindigkeit, in welche sie sind gesetzt worden, nicht gleich verlieren, wenn sie dahin gekommen, und also auch nicht daselbst ruhen.

-
- 5) Was der Herr Verfasser sagen will mit den Worten: *attreruntur vero in Panduris & Violinis*, kan ich nicht verstehen. Denn *Violini* ist kein Lateinisches Wort, es müste denn aus dem deutschen Violinen gemacht seyn. Alsdenn aber weiß ich nicht was *Pandura* bedeuten soll; denn solches heisset schon eine Violin oder Geige. *Pandura* kan vielweniger das bekannte Instrument der Esafen bedeuten, welches wir *Pandur* nennen, weil solches nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern wie die Laute durch Anschlagen der Finger gespielt wird.

ruhen. Sie müssen also drüber hinaus laufen und auf gleiche Art zurücke kehren; Und diese Bewegungen hin und her dauern so lange, biß sie wegen des Widerstands gänzlich verschwinden.

§. 9. Man kan nach den Geseßen der Bewegung ausrechnen, wie viel dergleichen Bewegungen, eine durch den Schlag, oder auf jede andere Art zitternd gemachte Sente in einer gegebenen Zeit zu Ende bringet, wenn man die Länge der Sente, ihre Schwere und die Krafft, so die Sente anspannet, bemerket. Es muß aber nicht die ganze Länge und Schwere der Sente, sondern nur derjenige Theil genommen werden, welcher zittert und den Ton von sich gibt, und mit zwey Stegen von der ganzen Sente pflegt unterschieden zu werden. Durch diese wird verhindert, daß nicht die ganze Sente erzittert, sondern nur so viel davon, als beliebt. Die anspannende Krafft der Sente zu wissen, ist es am besten, das eine Ende der Sente zu befestigen und an das andere ein Gewicht zu hängen, so die anspannende Krafft vorstellt. Es sey die Länge der klingenden Sente a tausend Theilgen eines rheinländischen Schuhes, und das angehängte Gewicht verhalte sich zur Schwere der Sente, wie n zu 1, so wird die Zahl der Vibrationen, so diese Sente in einer Secundminute zu Ende bringt, diese seyn:

$$\frac{355 \sqrt{3166. n}}{113} \text{ allwo } 113: 355 \text{ die Verhältniß}$$

88 Lukes Versuch einer neuen Theorie

des Diameters zur Peripherie des Circels 16 und 3166 Scrupel geben, die Länge eines Pendels, so alle Secunden vibriert. 6)

§. 10.

- 6) Unsere musikalischen Herren Practici müssen dergleichen mathematische Kleinigkeiten nicht vor große Dinge ansehen. Wer nur ein bißgen Gedult und etwas rechnen gelernt hat, welches ja billich in allen Trivialschulen geschehen muß, der kan sich gar leicht darein finden. Der Herr Verfasser hat die Gründe nicht angegeben, warum eine Seyte, bey welcher die Länge, Schwere und die anspannende Kraft bestimmt sind, eben so viel und nicht mehr zitternde Bewegungen zu Ende bringen muß, und wie solches aus der Verhältniß des Diameters zur Peripherie des Circels und der gegebenen Länge eines Pendels so alle Secunden vibriert zu finden sey, und ich kan es noch viel weniger in den Anmerkungen nach der Strenge beweisen, so gern ich auch will. Die Sache hat seine Richtigkeit, und wer sich nicht selbst überzeugen kan, muß es derweil glauben. Unterdeffen will ich eine Regel geben, nach welcher man alle Exempel selbst rechnen und finden kan, wie viel Vibrationen eine 166 gegebene Seyte zu Ende bringt in einer Secunde. 1) Man dividire das angehängte Gewicht so die Seyte anspannet, durch die Schwere der Seyte. 2) Man multiplicire die gefundene Zahl durch die Länge eines Pendels deß n Vibrationen Secunden sind, das ist durch drey Schwahe, einen Zoll, 6. Gran, und 6 Scrupel, oder 3166. Scrupel. 3) Man dividire das Product durch die Länge der Seyte. 4) Aus dem gefundenen Quotienten ziehe man die Quadratwurzel aus. 5) Die gefundene Quadratwurzel multiplicire man durch

§. 10. Die Zeit, in welcher diese Bewegungen hin und her dauern, ist einander gleich, oder sie werden in gleich grosser Zeit zu Ende gebracht, und ändert ihre Gröse diese Regel nicht, es wäre denn, daß man die Seyte allzu heftig anschläget, da denn die Vibrationen im Anfange etwas geschwinder sind. Es verhält sich mit den Seyten eben so, wie mit den Pendeln, deren Bewegungen hin und her, wenn sie auch ganz schwach sind, der Zeit nach alle einander gleich. Um die im vorhergehenden Paragrapho gegebene Regel mit einem Exempel zu erläutern, habe ich eine Seyte genommen, deren Länge 1510 tausendtheil eines rheinlandischen Schuhes war, und $6\frac{1}{2}$ Gr. gewogen. Diese habe ich angespannt mit einem Gewichte von 6 Pfunden, oder 46080 Gran. Wenn man dieses mit dem im vorhergehenden Abschnitt zusammen hält so wird seyn $a = 1510$ und $n = 46080 : 6\frac{1}{2} = 7432$. Es wird derothalben die Zahl der Vibrationen, so in einer Secundminute zu Ende gebracht werden, diese seyn: $\sqrt[2]{\frac{1510 \cdot 7432}{1}}$ das ist 392. Ich habe gefunden, daß dieser Ton mit demjenigen überein kommt, der auf dem Instrument mit a bezeichnet wird. 7)

§ 9

§. 11.

durch die Peripherie des Kreises 355, und dividire das Product durch den Diameter desselben 113, so hat man die Zahl der Vibrationen gefunden, die eine gegebene Seyte in einer Secundminute zu Ende bringt.

f) Damit diejenigen, so dergleichen Rechnungen nicht

90 Eulers Versuch einer neuen Theorie

§. 11. Wenn mehr angespannte Seyten vorhanden sind, so kan die Verhältniß, so die Vibrationen derselben untereinander haben, leicht bestimmt werden: und ist bey ieder Seyte die Anzahl der Vibrationen in einer gegebenen Zeit, wie $V \frac{n}{a}$ das ist: Wie die Quadratwurzel aus der anspannenden Krafft, welche durch die Schwere der Seyte, und derselben

nicht in der Uebung haben, sich desto leichter daraus finden möchten. so will das gegebene Exempel nach der Auflösung in der vorhergehenden Anmerkung durchgehen. 1) Die anspannende Krafft oder das angehängte Gewicht ist 6 Pfund. Ein Pfund hat 32 Loth, ein Loth 4 Drachme, das ist 128 Drachm. ein Drachma 3 Scrupel sind 384 Scrupel, ein Scrupel 20 Gran und also das Pfund 7680 Gran, und machen also 6 Pfund 46080 Gran aus. Dieses angehängte Gewicht wird durch die Schwere der Seyte, nemlich $6\frac{1}{2}$ Gran dividirt, und das Product wird seyn 7432. Der Bruch $\frac{1}{2}$ so übrig bleibet stellt in Decimalbrüchen 258064 vor. 2) Wenn nun die gefundene Zahl 7432, 258064 mit der Länge des Pendels 3166 multiplicirt wird, kommt heraus 2353, 0529030624. 3) Wenn man dieses Product durch die Länge der Seyte dividirt, nemlich 1 Schuh 3 Zoll 1 Gran 0 Scrupel, oder 1510 Scrupel, so kommt zum Quotienten 15583, 131809. wovon die sechs letzten Zahlen nur Decimalbrüche sind, und nur die fünf vorhergehenden ganze. 4) Ziehet man nun aus diesen Quotienten die Quadratwurzel aus, so ist die

nach.

selben Länge getheilet worden. Wenn also die Septen einerley Länge haben, so werden sich die Zahlen der Vibrationen, die zu einer und derselben Zeit entsprungen, verhalten, wie die Quadratwurzeln aus den angehängten Gewichten, durch die Schwehren der Septen getheilet. Sind die Septen am Gewichte und der Länge einander gleich, so werden die Vibrationen sich verhalten, wie die Quadratwurzeln aus den angehängten Gewichten. Wenn

nächste 124, 833415. 5) Endlich multiplicirt man dieses mit der Peripherie des Kreises 355, thut 44315, 507325. dieses dividirt mit dem Diameter 113, giebt die Zahl der Vibrationen in einer Secundminute. 392, 172631. Herr Euler hat also nur die ganzen genommen, 392, und den Decimalbruch $\frac{1}{10} \frac{7}{10} \frac{2}{10} \frac{6}{10} \frac{3}{10} \frac{1}{10}$ weggelassen, welches am Ende wohl geschehen kan, nicht aber in der Rechnung selbst, wie mancher denken möchte. Denn hätte man gleich anfangs den Bruch $\frac{3}{4}$ weggelassen, und nicht in Decimalbrüche verwandelt, so wäre statt 392, nur 389 herausgekommen, da hingegen 392 die allernächste Zahl in Ganzen ist. Nach diesem Exempel kan nun ein ieder so viel Versuche anstellen als er will.

- 7) Der berühmte Herr Verfasser hätte noch mehr dergleichen allgemeine Sätze beybringen können, ob gleich nicht zu leugnen, daß solche in den von ihm angeführten Sätzen schon stecken. Wir haben dreyerley Dinge. Die anspannende Krafft, die Länge der Septe, und die Schwere derselben. „Wenn bey allen drey Dingen in zwey klingenden, Septen, die Gleichheit vorhanden, so müssen auch, „die

92 Eulers Versuch einer neuen Theorie

Wenn die angehängten Gewichte einander gleich, und die Seyten nur der Länge nach unterschieden sind, so verhalten sich die Zahlen der Vibrationen hinwiederum, wie die Quadratwurzeln aus der Länge mit der Schwere multiplicirt, das ist: wie die Längen der Seyten, weil die Gewichte den Längen proportional sind. §. 12.

„die Vibrationen einander gleich, und die Töne Unisoni seyn.“ Dieses ist sehr leicht zu begreifen. 2) Wenn bey zwey klinaenden Seyten, die anspannende Kraft, die Länge und die Schwere verschieden, so verhalten sich die Vibrationen, wie die Quadratwurzeln der anspannenden Kräfte durch die Schwere und Längen der Seyten dividirt. 3) Wenn die anspannenden Kräfte und Längen der Seyten beyderseits gleich sind, so verhalten sich die Vibrationen, wie die Quadratwurzeln aus den Schwere der Seyten. 4) Wenn die anspannenden Kräfte gleich sind, die Schwere und Längen der Seyten aber verschieden, so ist das Verhältniß der Töne, oder der Vibrationen, wie die Längen der Seyten durch denselben Schwere multiplicirt. 5) Wenn die Seyten gleich schwer sind, die angehängten Gewichte und Längen aber verschieden, so verhalten sich die Vibrationen, wie die Quadratwurzeln aus den angehängten Gewichten durch die Längen der Seyten getheilt.“ Wer Lust hat, kan nun gar leicht alle Regeln sich selbstn mit Exempeln bestätigen, auch noch andere Wahrheiten heraus ziehen, die nützlich seyn werden, z. E. aus den gegebenen anspannenden Kräften der Seyten, es mögen so viel seyn, als solche wollen, nebst den Schwere und Längen derselben zu finden, was die Vibrationen vor eine Harmonie machen. Dieses ist was

§. 12. Von der Langsamkeit und Geschwindigkeit der Vibrationen kömmt der Unterschied der hohen und tieffen Töne her, und weniger Vibrationen zu gleicher Zeit die Nerven des Gehörs rühren, je einen tiefern Ton nennen wir solches: je mehr Vibrationen aber zu eben der Zeit empfunden werden, je höher ist der Ton. Diese Wahrheit ist aus der Erfahrung selbst klar; Denn wenn man nach und nach an eben dieselbe Septe allerhand Gewichte hängt, so entstehen höhere Töne, je grösser die Gewichte sind, um so viel tiefere aber, je kleiner die Gewichte sind. Aus dem vorhergehenden aber ist gewiß, daß die grössern Gewichte auch geschwindere Vibrationen hervorbringen. Da also in der Musik hauptsächlich auf den Unterschied der Höhe und Tiefe der Töne gesehen wird, so werden wir die Töne selbst nach der Zahl der Vibrationen, die sie in einer gewissen Zeit zu Ende bringen, messen, oder die Töne, als Grössen betrachten, deren Maass die Zahlen der in einer bestimmten Zeit vollendeten Vibrationen geben.

§. 13.

Was leichtes. Zur Übung will ich den Liebhabern eine Aufgabe hieher setzen, die schon mehr Nachdenken erfordert, nemlich: „Aus den anspannenden Kräften und den Schwehren der Septen eines gegebenen Intervalls, die Verhältniß der Längen zu bestimmen, und so fort aus zwey gegebenen Dingen, die zur Erzeugung der Vibrationen gehören das dritte zu finden.

91 Eulers Versuch einer neuen Theorie

§. 13. Gleichwie sich aber unsere Sinnen weder allzugrosse noch allzu kleine Dinge deutlich vorstellen können: So muß auch in den Tönen das Mittel gehalten werden; wie denn alle vernehmlichen Töne gewisse Gränzen haben: Ueberschreitet man aber solche, so werden die Töne wegen ihrer ungemeinen Tiefe oder Höhe das Gehör nicht mehr deutlich rühren. Diese Gränzen können einiger massen bestimmt werden. Denn da man gefunden, daß der Ton a 392 Vibrationen in einer Secundminute schlägt, so muß der Ton C unterdessen 118 und der Ton $\overset{=}{c}$ 1888 zu Ende bringen. 8) Setzet man nun voraus, daß die Töne noch zwey Octa-

8) Von den angegebenen Zahlen der Vibrationen der Töne c, a u. $\overset{=}{c}$ da Herr Euler den Ton C 118, dem Ton a 392 und dem Ton $\overset{=}{c}$ 1888 Vibrationen zugeeignet, müssen entweder die beyden äussersten oder die mittlere Zahl nothwendig unrichtig seyn. Denn die Verhältnisse der zitternden Bewegungen oder Vibrationen sind denen Verhältnissen der Intervallen gleich. Wenn also ein Ton, der sich gegen einen andern wie 2 zu 1 verhält, z. E. C: c, 50mal zittert, hier C, so muß der andere Ton c in eben der Zeit 100 mal zittern. Dieses trifft bey den äussersten Zahlen hier ein. Denn C verhält sich zu $\overset{=}{c}$ wie 1: 16 = 118: 1888, alsdenn aber sind die Vibrationen des

der Musik aus den richtigsten Gründen 2095

Octaven höher und tiefer kaum können vernommen werden; so hat man die äußersten Töne, so noch empfindlich sind, und deutlich ins Gehör fallen, in den Zahlen 30 und 7520 ausgedrückt, 9) welches Intervall weit genug ist, und eine erstaunliche Veränderung der Töne zuläßt

des Tons a um $1\frac{1}{3}$ zu klein angegeben. Denn $C: a = 3: 10$, und also müßten sich auch die Vibrationen der Töne C und a verhalten wie $118: 393\frac{1}{3} = 3: 10$. Da aber die mittlere Zahl 392, durch die Rechnung, wie wir gesehen, richtig gefunden worden, so werden die beyden äußern nach solcher wohl also zu ändern seyn: $C: a = 3: 10$, und also die Vibrationen wie $117\frac{5}{8}: 392$. Vor den Ton $\overline{\overline{c}}$ aber werden $1881\frac{1}{3}$ Vibrationen

in eben der Zeit kommen. Denn $a: \overline{\overline{c}} = 5:$

$24 = 392: 1881\frac{1}{3}$ und also muß auch seyn: $117\frac{5}{8}: 1881\frac{1}{3} = 5880: 94080 = 1: 16$. Die Töne stehen deswegen in dieser Ordnung $C: a: \overline{\overline{c}} = 117\frac{5}{8}: 392: 1881\frac{1}{3}$, nicht aber $118:$

$392: 1888$.

- 9) Diese Zahlen sind wiederum falsch bestimmt. Denn Herr Euler sagt, es sey ein Intervall von 8 Octaven, deren Verhältniß wie 1 zu 256 ist. Denn das Verhältniß einer Octave ist $1: 2$, von zwey Octaven aber $1: 4$. von drey $1: 8$. von vier $1: 16$ und so fort, biß 8 Octaven voll sind. Dieses Verhältniß muß so genau und richtig seyn, bey den Octaven, daß man auch in der Tempera-
tur

96 Eulers Versuch einer neuen Theorie

zuläſſet, indem es acht Intervallen, die Octaven heißen, in ſich hält. 10).

§. 14.

er nicht einmal was davon abnehmen darf. Herr Eulers Verhältniß von 8 Octaven iſt viel zu klein. Denn $30:7520 < 1:256$. Sie iſt nicht einmal richtig nach ſeinem eigenen, obgleich falſch beſtimmten Vibrationen der Töne C und $\overset{=}{c}$. Denn

wenn C 118, und $\overset{=}{c}$ 1888 Vibrationen geben, ſo müſſen zwey Octaven tiefer als C und zwey Octaven höher als $\overset{=}{c}$ ſich verhalten, wie $29\frac{1}{2}$

$7552 = 1:256$. Sind aber die Zahlen 390 des Tons a richtig, ſo werden ſtatt $30:7520$ vielmehr zu ſetzen ſeyn. $29\frac{1}{2}:7526\frac{1}{2} = 1:256$.

- 20) Die Vorausſetzung daß man ein Intervall von 8 Octaven noch vernehmen könne, widerſpricht die Erfahrung, wenn vernehmen ſo viel heißt, als ein muſikaliſches Intervall deutlich unterſcheiden. Es werden zu unſern Zeiten bey der Muſik auf das allerhöchſte nur 6 Octaven gebraucht, nemlich bey Violin-Concerten, die ſich biß ins vier geſtrichene c verkettern, und dabey ein Baß mit einer Contraoctave geſpielt wird, und weiter kan man auch nicht gehen, wenn man nicht die von der Natur geſetzte Gränzen vorſeylich überſchreiten will. Ja es klingt ſchon ſchlecht genug, wenn die Violin innerhalb dem drey und vier geſtrichenen c ſich hören läßt, und der Baß allein in der Contraoctave dargu Geſellſchaft leiſtet, wovon man ſich gar leicht überzeugen kan. Was wirds nun erſt ſeyn, wenn man noch eine Octave höher und auch eine tiefer gehen wird? Ich ſchlieſſe die Ohren zu. Der Herr Verfaſſer

Der Musik aus den reichsten Urtheilen.

§. 14. Nachdem Unterscheid der hohen und tiefen Zone ist auch von der Stärke und Schwäche des Zones etwas zu gedenken. Die Stärke des Zones ist nach dem Stande des Zuhörers verschieden, und je weiter man davon weg ist, je schwächer vernimmt man solchen, in dem die Fortpflanzung der Stöße, so wie die Strahlen des Lichts, durch die Luft immer schwächer wird. Die Ursach dieses Abnehmens ist, weil in einem grössern Abstände der
S Ton

fasser hat also nichts grosses gethan, da er den Umfang der Zone in der Musik um zwei Octaven erweitern wollen. Alle Musikgelehrte hätten dieses vor ihm thun können, wenn sie nicht von der Unmöglichkeit wären versichert gewesen, und die Instrumentmacher hätten dergleichen, ohnfehlbar zu Stande zu bringen gesucht, wenn die Natur selbst sie nicht abgehalten hätte. Ich habe noch kein Clavier von 6 Octaven gesehen, will geschweigen daß es möglich seyn sollte, eins von 8 Octaven zu verfertigen. Vielleicht errathe ich, was Herr Euler verführt hat. Der grosse Untersatz bey den Orgeln von 32 Fuß, und die Octave von 9 Fuß machen ein Intervall von 3 Octaven aus. Was will ich also reden, da die Erfahrung schon Herr Eulers Ordnen der musikalischen Zone beweiset. Ja das ist ganz eine andere Sache. Man braucht diese Stimmen nur zur Verstärkung und niemals allein. Man spiele doch den grossen Untersatz von 32 Fuß mit der Octave von 2 Fuß, dort in der tiefsten, und hier in der höchsten Octave zusammen so wird die Erfahrung wieder ein anders lehren. So bald man aber andere Register darzu setzet, sogleich fällt auch die Undeutlichkeit hinweg.

98 Eulers Versuch einer neuen Theorie

Ton sich auch in einem größern Raume ausbreitet: nemlich in einem doppelten Abstände ist der Raum, da der Ton vernommen wird, um viermal größer als in einem einfachen Abstände. Derowegen da die Summe aller Stöße daselbst eben so groß ist, als hier, so folgt, daß der Ton in einer doppelten Distanz um viermal schwächer seyn müsse. Eben so muß in einer dreifachen Distanz der Ton um neunmal schwächer seyn, und so weiter dergestalt, daß die Stärke des Tons in einer verdoppelten Verhältniß abnimmt. 11)

§. 15.

11) Das verdoppelte Verhältniß heist hier so viel als das Verhältniß des Quadrats gegen ihre Wurzel. Z. E. in einem vierfachen Abstand ist der Ton 16 mal schwächer, als in einem einfachen. Der Abstand stellt also die Wurzel vor, und das Abnehmen des Tons das Quadrat der Wurzel. Allein dieses ist nicht der Wahrheit gemäß. Der Herr Verfasser sagt: „in einem doppelten Abstände ist der Raum, da der Ton vernommen wird um viermal größer, als in einem einfachen Abstände.“ Ich will beweisen daß der Raum in einem doppelten Abstände acht mal größer ist als in einem einfachen. Wenn die Fortschreitung des Tons nichts aufhält, so wird in der Peripherie des Kreises, wenn in allen Punkten derselben Ohren sind, der Ton zu gleicher Zeit, der aus dem Mittelpunct ausfließet, vernommen werden. Wir wissen aber aus der Erfahrung, daß der Ton nicht nur in einer geraden Linie auf einer Fläche, sondern auch über sich und unter sich eben so geschwind in gleicher Zeit sich aus-

§. 15. Dieses verhält sich nur also, wenn sich der Ton gegen alle Gegenden gleich ausbreitet. Wenn aber solche Umstände vorhanden, daß der Ton gegen einen Ort mehr fortgetrieben wird, als gegen einen andern, so wird man ihn auch dafelbst stärker vernehmen, als nach der Regel geschehen sollte. Wenn jemand durch eine Rohre schreyt, so wird der, so das Ohr an das andere Ende hält, bey nahe den Ton so stark vernehmen, als aus dem Munde des

§ 2

schrey-

ausbreitet, und also in der Luft eine Kugel, auf der Erdoberfläche aber eine halbe Kugel beschreibt, weil die Vibrationen nicht unter sich gehen können. Daß dieses nichts eingebildetes sondern wirklich in der Natur also sey, kan sich ein jeder gar leicht überzeugen. Man gebe in dem Mittelpunct eines Zirkels einen Ton an, so wird man nicht nur in allen Punkten der Peripherie zu gleicher Zeit vernehmen, weil der Ton sich gegen alle Gegenden in gleicher Zeit gleich weit ausbreitet, wenn ihn nichts hindert, und weil keine Ursache vorhanden, warum die Luft, so an der Seite im Mittelpunct anliegt und die Vibrationen von der Seite mitgetheilt bekommt, solche nicht eben so geschwind zu einem Punct der Peripherie als zu dem andern forttragen sollte; sondern der Ton muß ferner in der Höhe des halben Diameters des Zirkels zu eben der Zeit zu hören seyn, als in einem Puncte der Peripherie, und zwar in allen möglichen Lagen des halben Diameters. Denn der Ton breitet sich in gleicher Zeit gleich weit gegen alle mögliche Gegenden aus. Wenn dieses geschieht, welches geschehen muß, wenn nichts im Wege steht,

schreyenden selbst. Eben so ist es mit den Trompeten, da der Ton vielmehr in diejenige Gegend fortgetrieben wird, wohin sie gerichtet ist, als in eine andere, und derowegen auch dort stärker ist. Denn die Töne werden wie die Strahlen des Lichts von einer glatten und harten Fläche zurücke geschickt, wodurch die klingenden Strahlen, welche man nach Art der leuchtenden so nennen mag, gebrochen werden, und es also geschehen kan, daß mehrere in einem Orte zusammen kommen.

§. 16.

Setzt, so setzt der Ton mit seinen Vibrationen auf der Erdoberfläche eine halbe Kugelfläche in gleiche zitternde Bewegungen, indem die zurückprallenden Töne strahlen von der Erdoberfläche dieser Wahrheit nichts schaden. Wenn man den Abstand vom Ton vor den halben Durchmesser eines Kreises annimmt, so kan man den Inhalt dieser halben Kugelfläche ausrechnen. Es sey der einfache Abstand 1 Ruthe 2 Schuh, so ist der Inhalt 3 Cubicruthen 617 Cubic Schuh 280 Cubic Zoll. Es sey der doppelte Abstand 2 Ruthe 4 Schuh so ist der Inhalt 28 Cubicruthen 938 Cubic Schuh 240 Cubic Zoll. Es füllt also der Raum, den die Vibrationen in einer gegebenen Zeit bey dem einfachen Abstand erfüllen, achtmal in dem Raum den die Vibrationen in dem doppelten Abstände in noch ein 1. 1 so viel Zeit erfüllen. Denn $3 \cdot 617280$ ist in $28 \cdot 938240$ achtmal enthalten. Es ist also der Raum in einem doppelten Abstände, da der Ton vernommen wird, achtmal größer als in einem einfachen, und nicht viermal, wie Herr Euler angegeben. Eben so muß in einem dreysfachen Abstände

§. 16. Da eine angeschlagene Seyte durch jede Vibration die Schläge in der Luft fortpflanzt, so muß nothwendig die Bewegung immer abnehmen, und also der Ton schwächer werden. Man nimmt dieses auch bey den zitternden Seyten wahr. Denn im Anfange ist der Ton am stärksten, hernach wird er immer schwächer, bis er endlich gar aufhört. Unter dessen bleiben die Vibrationen doch der Zeit nach einander gleich, und der Ton nichts desto weniger gleich hoch oder gleich tief. Im Anfange

S 3

hän

de der Ton sieben und zwanzig mal schwächer seyn, und in einem vierfachen vier und sechzig mal u. s. fort. Der gelehrte Herr Euler hat es darinn gesehen, daß er die Ausbreitung der Vibrationen nach dem Flächenmaaß ausgerechnet, also die Fläche eines Kreises, wenn der halbe Diameter 3. E. 1, 2 ist, und also die Fläche 4, 5216, freylich in der Fläche, dessen halber Diameter 2, 4 und also noch einmal so groß ist, nemlich in 18, 0864 viermal steckt. Allein aus den täglichen Erfahrungen, daß der Ton sich in alle mögliche Gegenden, vor und hinter sich, um und neben sich, ober und unter sich ausbreitet, wäre leicht zu schließen gewesen, daß solches nach Cubicmaaß auszurechnen sey. Aus eben dieser Ursach verhält sich der Raum zweyer Orgelpfeifen wie sich die Würfel verhalten deren Wurzeln Zahlen des Verhältnisses ihres Intervalls sind. 3. E. Es sind zwey Orgelpfeifen deren Bleche unten an den Lippen sich der Länge und Breite nach 2 zu 1 verhalten, und also eine Octave zusammen ausmachen. Wenn man dieser zwey Pfeifen Innhalt ausmißt, nemlich die innere Höhle,

102 Eulers Versuch einer neuen Theorie

hängt diese Stärke bey einer und derselben Saite von der anschlagenden Krafft ab, dergestalt daß um ein so viel stärkerer Ton entstehet, je grösser die Krafft ist. Wenn aber anfangs das Anschlagen allzu stark ist, und die Saite aus ihrer natürlichen Lage allzuweit gestrieben wird, so ist der Ton höher als hernach; und da die Vibrationen einen grössern Raum einnehmen, so pflanzen sie auch auf die Luft keine regelmäßige Vibrationen fort, wodurch die Töne unangenehmer und undeutlicher werden.

§. 17. Dieses geschieht hauptsächlich, wenn die Saite allzuschlaff und nicht genug angespannet ist, denn da werden die Ausweichungen der Vibrationen grösser, und der Ton wird weder gleich noch angenehm. Um also die Töne gleich und angenehm zu machen muß man die Saiten anspannen so viel als es möglich ist, und so viel Gewichte anhängen, daß sie nur nicht zerreißen. Die Stärke der Saiten, die aus einerley Materie gemacht sind, ist der Dicke proportional; derowegen die Gewichte, so die Saiten bis zum Zerreißen anspannen, wie die Dicken der Saiten sind. Es sind aber die Dicken der Saiten ihrer eigenen Schwere durch die

Höhle, oder den Raum, den die Luft innen einnimmt, so wird man finden, daß der Raum der kleinern Pfeifen sich zum Raum der Größern wie 1 zu 8 verhält, bey zwey Pfeifen, die Quinten klingen, deren Verhältniß 3: 2 verhält sich der kleinere Raum zum Größern wie 8 zu 27,

der Musit aus den richtigsten Gründ. 12. 103

die Längen getheilt, proportional, weswegen die anspannenden Gewichte mit den Schweren der Saiten in einer geraden und mit den Längen in einer umgekehrten Verhältniß stehen müssen. Das ist, wenn man setzt die Schwere der Saite sey q die Länge a und das anspannende Gewicht p , so muß p wie $\frac{q}{a}$ oder $\frac{a}{q} p$ muß vorerleyley GröÙe beständig seyn. 12)

§ 4

§. 18.

12) Daß sich die Stärke der Saiten wie die Dicke verhalte, ist leicht zu begreifen. Denn je dicker die Saiten sind, je stärker sind sie, und je mehr kan man Gewichte daran hängen. Es sey die Dicke einer Saite 1 Zoll, welche 12 Pfund anziehen ohne solche zu zerreißen, 13 Pfund aber zerreißen, so wird man an eine Saite, 2 Zoll dick, 24 Pfund anhängen können ohne solche zu zerreißen und 26 Pfund werden solche zerreißen, wenn die Saiten von einerley Materie und Länge sind. Derowegen ist die Stärke der Saiten der Dicke proportional. Daß aber die Dicken der Saiten ihrer Schwebre durch die Länge getheilt proportional sind, ist den Anfängern nicht so leicht zu begreifen. Weil die Saiten in der That kleine Cylinder sind, so sind ihre Dicken derselben Durchmesser, und die Schweren machen derselben körperlichen Inhalt aus. Wer nun das a b c der Mathematik weiß, der weiß auch daß die Durchmesser der Cylinder dem körperlichen Inhalt dardurch die Höhe getheilt proportional sind. Da nun aber die Saiten Cylinder sind, so ist es einerley, ob ich sage: die Diametri der Cylinder sind dem körperlichen Inhalte durch die Höhe getheilte proportional, oder, die Dicken der Saiten sind ih-

reg

104 Eulers Versuch einer neuen Theorie

§. 18. Daß aber die Tone gleich stark werden, muß man außer der Länge der Saite und der anspannenden Kraft auch auf die anschlagende Kraft Acht geben. Es wäre auch wohl der Ort zu betrachten, an welchem die Saite angeschlagen wird, wenn wir aber sehen, daß alle Saiten in der Mitte angeschlagen werden, oder welches auf eins hinaus läuft, an ähnlichen Orten, so ist diese Bedingung nicht mit in die Rechnung zu bringen. Hierdurch kommt es, daß der Ton um so viel stärker wird, je größer die anschlagende Kraft ist. Man pfleget aber fast alle musikalische Instrumenten so zu ma-

ren Schwere durch die Länge getheilt proportional. Denn die Saiten sind, wie gesagt, den Epylinbern gleich, und die Schwere dem körperlichen Inhalt, die Dichte dem Durchmesser, und die Länge der Höhe. Es verhalten sich aber durchgehends die Schweren der Cylinder von gleicher Materie durch die Höhe getheilt zu ihren Diametern, wie die Quadrate der Diameter, und also auch umgekehrt, die Diameter der Cylinder verhalten sich zu den Schweren durch die Höhe getheilt, wie denselben Quadrate, das ist, wenn die Dicken zweier Saiten sich verhalten wie 1 zu 2, so müssen sich derselben Schweren durch ihre Längen getheilt wie 1 zu 4 verhalten; verhalten sich die Dicken, wie 1 zu 3 so sind die Schweren durch die Längen getheilt wie 1 zu 9. Verhalten sich die Dicken wie 2 zu 3, so sind die Schweren wie 4 zu 9, wenn sie zuvor durch die Länge getheilt worden. Verhalten sich die Dicken wie 3 zu 4 so verhalten sich die

machen, daß alle Saiten gleich angeschlagen werden, derowegen wir sehen wollen, daß die anschlagende Kraft beständig gleich groß sey. Die Stärke des Tons hängt ferner von der Geschwindigkeit ab, nach welcher die Lufttheilchen durch jede Vibration der Saite auf das Gehör treffen, und diese ist nach der größten Geschwindigkeit der Saite zu beurtheilen. Es ist aber diese Geschwindigkeit der Quadratwurzel aus der anspannenden Kraft durch die Länge der Saite getheilt, gleich. Daß also die Töne gleich werden, ist nöthig daß sich die anspannende Kraft wie die Länge der Saite verhalte.

§. 19. Wenn also die vorigen Buchstaben
 $\text{B } 5$ bleib

die Schweren durch die Länge getheilt wie 9 zu 16, und so weiter. Das übrige in diesem Abschnitt ist leicht zu verstehen. Es sey nemlich die Schwere der Saite q gleich 8 und die Länge gleich 2, so ist

$$\frac{q}{a} = \frac{8}{2} = 4 = p. \text{ und } \frac{a^2 p}{q} = \frac{2 \cdot 4}{8} = \frac{8}{8}$$

ist von gleicher Größe. Es sey $q = 10$ und $a = 5$

$$\text{so ist } \frac{q}{a} = \frac{10}{5} = 2 = p. \text{ und } \frac{a^2 p}{q} = \frac{5 \cdot 2}{10}$$

ist $= \frac{10}{10}$ ist von gleicher Größe: Oder ferner q

$$\text{sey gleich } 842, \text{ und } a = 241 \text{ so ist } \frac{q}{a} = \frac{842}{241}$$

$$3\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{2} \text{ und } \frac{a^2 p}{q} = \frac{241 \cdot 3\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{2}}{842} \text{ ist gleich } \frac{842}{842}$$

206 Eulers Versuch einer neuen Theorie

bleiben, a , p und q , so muß $\frac{p}{a}$ überall von einerley Größe seyn. Es ist aber vorher schon gefunden worden, daß $\frac{a^2 p}{q}$ immer einerley Verhältniß haben müsse. Wenn derothalben dieses durch jenes getheilt wird, so muß der herauskommende Quotient $\frac{a^2}{q}$ auch von beständiger Größe seyn, oder $\frac{q}{a^2}$ zu a in allen Saiten einerley Verhältniß haben. 13) Es ist aber $\frac{q}{a}$ der Dicke der Saite proportional, und dero-

13) Wenn $\frac{p}{a}$ überall von einerley Größe seyn muß, oder, welches einerley ist, $p = a$, vorher aber schon erwiesen worden, daß $\frac{a^2 p}{q}$ gleichfalls von einerley Größe beständig ist, oder $a^2 p = q$, so ist deutlich, daß, wenn $\frac{a^2 p}{q}$ durch $\frac{p}{a}$ dividirt wird auch der Quotient $\frac{a^2}{q}$ beständig von einerley Größe seyn müsse. Es sey $p = 4$, und derothalben auch $a = 4$, $q = 16$ so ist $\frac{p}{a} = \frac{4}{4}$ und $\frac{a^2 p}{q} = \frac{4 \cdot 4}{16}$,
 Wenn

rowegen muß die Dicke der Saite auch der Länge proportional seyn, und gleicherweise eben dieser Länge auch die anspannende Kraft. Der

hervorgebrachte Ton selbstn aber ist wie $\sqrt{\frac{p}{q}}$.

wenn nun hier statt p und q, gleich große Größen a und a² davor genommen werden, so wird der Ton gleichfalls wie die Länge der Saite seyn. Um dieser Ursach willen muß die anspannende Kraft, die Länge und Schwere der Saiten dem hervorzubringenden Ton selbstn, oder der Zahl der Vibrationen die in einer gegebenen Zeit vollendet werden, proportional seyn. Diese Regel hat in Verfertigung musikalischer Instrumente einen vortrefflichen Nutzen. 14)

§. 20.

Wenn ich nun $\frac{4 \cdot 4}{16}$ durch $\frac{4}{4}$ dividire so ist der

Quotient $\frac{64}{64} = \frac{16}{16} = \frac{4 \cdot 4}{16}$ beständig von ei-

nerley Grösse. Wenn also die anspannende Kraft mit der Länge der Saite allzeit einerley Verhältniß hat, und auch solches von der Länge der Saite mit der anspannenden Kraft in Ansehung der Schwere der Saite wahr ist, so muß auch das Quadrat der Länge der Saite mit der Schwere der Saite in eben der Verhältniß stehen, oder die Schwere der Saite durch die Länge getheilt, ist zu aller Saiten Längen von einerley Verhältniß.

14) Es ist wahr, diese Regel hätte einen vortrefflichen Nutzen in Verfertigung musikalischer Instrumente, wenn

§. 20. Wir haben gesagt daß der Ton unangenehm seyn würde, wenn die Saite nicht genugsam angespannt ist; deswegen, weil die Hin- und Herbewegungen beim Zittern, allzu weit

wenn der Herr Verfasser auch gezeigt hätte, wie sie die Instrumentmacher anwenden sollten. Da aber solches nicht geschehen, so scheint auch der in der Vorrede gehoffte Vortheil vor die Instrumentmacher wegzufallen. Hernach ist höchst wahrscheinlich daß sich diese in der Theorie wahre Regel niemals in der Ausübung vollkommen anwenden läßt, aus oben angegebener Ursache, weil die physikalischen Körper nicht aus lauter ihnen ähnlichen Theilen zusammengesetzt sind. Wenn also gleich bey Beziehung eines besaiteten Instruments die Dicken der Saiten zu ihren Längen und den Kräften so solche anspannen, in richtiger Verhältniß stehen, so kan es doch kommen, daß dem ohnachtet die Tone nicht gleich stark klingen. Denn der Resonanzboden, von welchem die Tone ihre Stärke bekommen, wenn sie von solchem zurückprallen, kan an einem Orte aus festern, dickern und glättern Theilchen bestehen als an dem andern, und also auch mehr Tonstrahlen zurückschicken, daß derothalben die Saiten so am nächsten liegen auch stärker klingen, woraus eine Ungleichheit der Tone entsteht. Wenn man die musikalischen Instrumente zur größern Vollkommenheit bringen will, so gehört wohl noch mehr darzu, als eine Regel, wie solche zu bestehen sind. Es kommt sehr viel auf die gute Verhältniß aller Theile des Instrumentes erstlich untereinander, hernach eines jeden Theils zu dem Ganzen. Ferner auf die Höhe, Dicke und Länge des Resonanzbodens, auf die Gleichheit des Holzes zum Instrument, welches alles zusammen eine besondere Abhandlung verdient.

weit geworden, und von solchen die Luft mehr nach Art des Windes beweget würde, als daß sie geschickt sey zitternde Bewegungen hervorzubringen. Denn wenn die Luft nicht schnell mit einer ungemeinen Geschwindigkeit geschlagen wird, so wird sie nicht leicht in eine zitternde Bewegung gesetzt, als welche zum Ton erfordert wird; Je mehr aber die Saite angespannt ist, desto geschwinder ist auch ihre Bewegung nach dem Anschlag. Hierzu kommt noch wie schon angemerket worden, daß die weitem Vibrationen den Kleinern nicht der Zeit nach gleich sind, wodurch der Ton allmählich tiefer wird und nicht eben derselbe bleibt. Hernach kan es leicht geschehen, daß die ganze Saite nicht zugleich die zitternden Bewegungen zu Ende bringet, sondern ein Theil geschwinder, der andere langsamer sowohl zur größten Geschwindigkeit als zur Ruhe gelangt, woraus ein ungleicher und rauher Ton entsteht.

§. 21. Ausser dem Unterscheid der Töne wird in der Musik auch auf die Dauer derselben gesehen. Bey vielen musikalischen Instrumenten kan man die Töne nicht nach Gefallen verlängern, wie bey denen, da die Saiten geschlagen oder geschneelt werden. Denn die Töne werden bey diesen nach und nach schwächer, und hören hernach gar auf. Es kan derothalben durch die Dauer der Töne nicht so viel ausgerichtet werden, als bey denjenigen Instrumenten, da die Töne, so lange sie dauern, von gleicher

cher Kraft sind, und so lange verlängert werden können, als es gefällig ist. Dergleichen sind die, 1) deren Saiten mit Bogen gestrichen werden, die so mit Pfeifen versehen sind, nebst andern Instrumenten, so vom Wind zum Ton gebracht werden, wie die Orgel und andere mehr. Diese Instrumente haben vor den andern diesen Vorzug, daß alle Annehmlichkeit, welche aus der Dauer der Töne entsteht, vollkommen hervorgebracht und ausgedrückt werden. Es wird aber die Dauer des Tons nach der Zeit gemessen, welche zwischen dem Anfang und Ende enthalten.

§. 22. Bisher haben wir die Töne der Saiten von der ersten Gattung der Töne, die von einem zitternden Körper entspringen, betrachtet, auch zugleich die Hauptunterscheide der Töne erzählt und erklärt. Nun wollen wir auch, ehe wir auf die übrigen Gattungen fortschreiten, andere Instrumente betrachten, die hieher gehörige Töne vorbringen. Dergleichen sind die Glocken, welche ganz erzittern und einen Ton von sich geben, wenn man daran schläget. Es wäre sehr schwer aus der Gestalt und dem Gewicht zu bestimmen, was sie vor einen Ton von sich gäbe; doch aber ist klar, daß die Töne ein dreifaches Verhältnis unter einander haben, wenn die Glocken ähnlich und von einerley Materie gemacht sind, dergestalt daß eine Glocke so achtmal leichter ist, einen Ton von sich gibt, der zu eben der Zeit noch einmal so viel zitternde
Bewer

Bewegungen zu Ende bringt, und die so sieben und zwanzigmal leichter auch drey mal so viel zitternde Bewegungen macht.

§. 23. Man hat über dieses musikalische Instrumente, so aus elastischen Stäben, oder aus Metall, welche die Töne der Glocken nachahmen, oder aus hartem Holz gemacht sind. Von diesen kan man leicht was gewisses bestimmen, wenn sie eine cylindrische oder prismatische Gestalt haben; denn die Töne scheinen nur von der Länge abzuhängen, da jedes Fäserlein in die Länge ausgestreckt so anzusehen, daß es besonders zitternde Bewegungen hervorbringen könne. Es werden aber die Töne, oder die Zahlen der zitternden Bewegungen zu gleicher Zeit sich unter einander verhalten wie die Quadrate von der Länge der Stäbe, wenn anders solche von einerley Materie zubereitet worden. Denn die Töne der Prismaten, von verschiedener Materie, hängen nicht nur von der Verhältniß der verschiedenen Schwere ab, sondern es ist auch nöthig die Verhältniß des Zusammenhangs und der Elasticität der Materie zu wissen, wenn man die Töne selber aus der Theorie bestimmen will.

§. 24. Zur andern Ordnung der Töne hab ich diejenigen gezählt, welche von einer mit Gewalt zusammengepreßten Luft, welche schnell losgelassen wird, oder durch eine gewaltsame Schlagung der Luft entspringen. Und die letztere Art ist fast der erstern gleich; denn wegen
der

112 Eulers Versuch einer neuen Theorie

der sehr schnellen Vibration kan die Luft nicht sogleich aus dem Orte weichen, wodurch ein Theil der Luft, so den Schlag aushält, zusammengedrückt wird, und sobald solche frey ist, sich wieder ausbreitet. Da aber die zusammengedrückte Luft sich schnell wieder ausbreitet, so nimmt solche einen größern Raum ein, als zuvor in ihrer natürlichen Lage, und ist daher gezwungen sich wieder zurück zu ziehen, welches auch zu viel seyn wird. Durch dieses abwechselnde Zusammenziehen und Ausbreiten werden in der übrigen Luft, nach Art eines zitternden Körpers, Schläge und im Gehör der Ton verursacht.

§. 25. Ob nun gleich auf diese Weise die Luft durch jede Vibration in ihren natürlichen Zustand gekommen, so kan sie doch nicht eher in solchem stehen bleiben, als bis sie alle ihre Bewegung verlohren. Denn es ist aus der Mechanik bekannt, daß ein Körper, der mit Heftigkeit zu seinem Ruhestand kommt, nicht darinn bleiben könne, sondern vermöge der ihm gegebenen Bewegung darüber hinaus gehen müsse. Denn es ist gleich schwehr, wenn ein bewegter Körper auf einmal ruhen, oder ein Ruhender bewegt werden soll; Und es ist eben so viel Kraft voranöthen die Bewegung eines Körpers aufzuheben, als ihm solche zu geben. Hieraus sehen wir, daß weder die vibrirenden Pendeln, wenn sie in ihren Scheitelftand (*situm verticalem*) gekommen, noch die sich schwingenden

Gal

Saiten, wenn sie ihre natürliche Lage erreicht ruhen können. Die Zune aber, so auf diese Art gezeuget werden, können nur eine kurze Zeit dauern, wenn nicht ein Wiederhall, oder ihm was ähnliches wiederzuallendendes vorhanden ist; das die Zune wiederholt und verlängert; denn die Luft muß sogleich ihre eigene Bewegung verlieren, wenn solche in von einander entlegene Orter zerstruet wird.

§. 26. Alle Ursachen also, welche die zusammenge-druckte Luft loßlassen, oder die sich selbst gelassene zusammendrücken können, dergestalt daß sich solche wieder schnell ausdehnen kan, sind auch vermögend einen Ton hervorzubringen. Derowegen müssen alle schneller Bewegungen der Körper durch die Luft einen Ton verursachen; denn die Luft kan den Körpern nicht a und gar Platz machen, wegen ihrer natürlichen widerstehenden Kraft 15) und wird derohalben von solchen zusammengedrückt welche her-
h
nach

15) Ich habe die Worte: propter inertiam, durch die widerstehende Kraft lieber, als durch Trägheit oder Unthätigkeit der Deutlichkeit halber übersezen wollen. Denn die Luft ist weder träg noch unthätig, wenn sie aber in Gleichgewichte sich befindet, so würket sie nicht mehr auf die nicht stau- liegende Luft, als solche auf sie würket. Ist aber der Stoß auf sie größer als ihre natürlich wider- stehende Kraft, so muß sie wideren. Ob sie aber bewegen doch nicht auf zu widerstehen. Diese widerstehende Kraft der Luft heißet ihre natürliche Trägheit, wie inertia.

nach, da sie sich wieder ausdehnt, die kleinsten Theilchen der Luft in eine zitternde Bewegung setzet. Hieraus entspringen die Tone aller schnell durch die Luft bewegter Körper und der heftig durch die Luft geschwungenen Ruthen. Aus keiner andern Ursach rühren auch die Tone her, so vom Wind und vom Blasen kommen: Denn die vorhergehende Luft wird von der gleich nachfolgenden eben so gut fortgestossen und zusammengedrückt als von einem harten Körper.

§. 27. Die stärksten Tone, so durch eine sehr geschwinde Loßlassung der heftig zusammenge-drückten Luft entstehen, sind ohne Zweifel diejenigen, so vermittelst des Schießpulvers und des Donners vernommen werden. Es ist aus allerhand Versuchen bekannt, daß in dem Schießpulver eine sehr stark zusammengedrückte Luft vorhanden sey, welche vom Anzünden freyen Ausgang erhält, wodurch so erstaunende Tone verursacht werden. 16) Und daß zur Erzeugung

16) Daß wird niemand leugnen können, daß in dem Pulver zusammengedrückte Luft enthalten sey, daß aber die Ausdehnung allein der in dem Pulver zusammengedrückten Luft die Wirkungen des Pulvers verursache, wird kein Naturkündiger behaupten wollen. Man kan erweisen, daß das Pulver die Luft, so auffser demselben, heftig zusammenbrücket, und also erstlich der Ton nicht allein von der Ausdehnung der in dem Pulver zusammengedrückten Luft abhänget. Hernach trägt zur Wirkung des Pulvers, wenn solches eine Kugel fortreibt, die von der Kugel zusammengepresste Luft auch viel bey. Doch dieses gehört mehr in die Physik als hieher.

Der Musik aus den richtigsten Gründ. u. 115

gung der Wolken mit den Dünsten zugleich viele Salpeter- und Schwefeltheilchen aufsteigen ist höchstwahrscheinlich, welche in solchen vereinigt und nach der Loßbrennung ein solches Geräusch verursachen können. Da aber dergleichen Töne sehr schwach zu unterscheiden sind in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe, so haben auch alle Töne dieser Art keinen Platz in der Musik. Derowegen wollen wir auch nicht untersuchen, wie sie die kleinsten Lufttheilchen in eine zitternde Bewegung setzen.

§. 28. Zur dritten Gattung der Töne gehören vermöge der zu Anfang gemachten Eintheilung die Töne der Flöten, die durch das Blasen hervorgebracht werden. Je mehr derselben Eigenschaft versteckt ist, desto weniger ist solche zu allen Zeiten untersucht worden. Denn welche behaupten, daß die Röhre selbst in eine zitternde Bewegung gesetzt werde, und also die Töne der Blasinstrumenten zu unsrer ersten Gattung rechnen, können den bekannten Eigenschaften der Flöten, nach meiner Einsicht, keine Gnüge leisten. Die Erfahrung lehret, daß cylindrische Röhren von gleicher Länge auch gleiche Töne von sich geben, sie mögen in der Weite, Dicke und Materie unterschieden seyn, wie sie wollen. Wie wäre es also möglich, daß so verschiedene Röhren auf einerley Weise erzittern könnten. Die Meinung derjenigen aber, welche davor halten, daß nur die innere Fläche erzittere, schelnet allein die Verschiedenheit der Materie zu

H 2

widere

widerlegen. Derowegen muß die Ursach dieser Töne so beschaffen seyn, daß solche allein von der Länge der Röhren abhänget.

§. 29. Ob es gleich zu unserm Vorhaben zu reichend wäre, nur die Eigenschaften der Röhren zu erklären, so habe ich doch allen Fleiß angewendet, die wahre Ursach zu erforschen, weil die Erkenntniß der Ursach in ieder Sache die vollkommenste Einsicht zu geben pflegt. Ich habe aber folgenden Schluß gemacht, nachdem ich die Zusammensetzung der Flöten wohl erwogen. Es ist jedermann bekannt, daß die Pfeifen, Röhren sind, die man an dem einen Ende mit einem Peristomio 17) verwahret, welches die Luft aus dem Munde, oder einem Kasten, in welchem man die Luft gesammelt, auffänget, und durch den Spalt, in welchem sich dessen Höhle gegen die Röhre endiget, in die Röhre hineintreibet. Es wird aber hierben erfordert, daß die Luft, so durch den Spalt des Peristomii hineingerrieben worden, nicht in die Höhle der Röhre hineinfahre, sondern nur an der innern Fläche hinstreiche; Derowegen schneiden die Pfeifenmacher diejenige Seite der Röhre aus, welche

17) Was ein Peristomium sey, ist bekannt. Selysius erklärt es: ὁ τῆς ἀνρύλασσιδος τόπος ἐν τῷ βεῖπρω. Bey den Instrumenten sind es die Mundstücke. Weil aber dieses Wort die Sache noch nicht völlig ausdrucket, so habe ich lieber das rechte selbstst. behalten, als ein unvollständiges deutsches davor nehmen wollen.

welche dem Spalt gegen über ist, damit solches nicht an das Peristomium anstößet, und schärfen es, damit die Luft recht auf die Schärfe hinstreiche und von solcher gleichsam geschnitten werde, welches um so viel besser geschiehet, je dünner die Luftfläche 18) ist, so durch die Röhre hinstreicht.

§. 30. Daß dergleichen Peristomia nöthig sind, lehret sowohl die Erfahrung als auch die Nachahmung der Peristomiorum mit dem Munde. Denn wenn man in eine Röhre, die kein Peristomium hat, die Luft also hineinbläset, daß sie an dessen innern Fläche hinstreicht, so wird eben ein solcher Ton hervorgebracht, als wenn die Röhre ein Peristomium hätte. Diese Beschaffenheit hat es mit allen Blasinstrumenten, die keine Peristomia haben, daß nemlich die Luft auf besagte Art hineingeblasen werden muß, wie an den Quersflöten und andern dergleichen zu sehen. Ueber dieses wird auch erfordert, wenn der Eingang der Luft einen Ton hervorbringen soll, daß erstlich die innere Fläche glatt sey, damit die hinstreichende Bewegung der Luft nicht gehindert wird. Hernach müssen die Seiten der Röhren hart seyn, damit sie der

H 3

hin-

18) Die Luftfläche wird hier in keinem mathematischen Verstande genommen, als welche ohne Dicke ist, sondern für eine solche die auch eine Dicke hat. Die Luft so in einer cylindrischen Pfeife an der innern Fläche hinstreicht, kan man sich am besten durch einen ausgehöhlten Cylinder vorstellen.

218 Eulers Versuch einer neuen Theorie

hineinfahrenden Luft nicht weichen, woraus Tritens folget, daß die Seiten wohl verschlossen seyn sollen.

§. 31. Dieses und anderes mehr, so bey Berefertigung der Pfeifen zu beobachten ist, wird sich besser verstehen lassen, wenn wir die Ursach selbst werden erkläret haben, durch welche die Töne der Blasinstrumente gezeuget werden. Es ist aber schon erwiesen worden, daß weder die ganze Röhre noch derselben innere Fläche erzittere. Die Luft aber, so in die Röhre hineinfährt, muß nothwendig diejenige Luft, die schon in der Röhre vorhanden, nach der Länge zusammendrücken, wodurch diese sich wiederum ausdehnet, gleich aber hinwiederum zusammen gedrückt wird, so daß auf diese Art, so lange das Hineinblasen dauret, zitternde Bewegungen erregt werden, wodurch der Ton entsteht. Nun wollen wir sehen was es für ein Ton in Ansehung der Tiefe und Höhe nach Beschaffenheit der Länge der Röhre vermöge der mechanischen Gesetze seyn wird, damit erhelle, wie schon diese Erklärung mit den Phänomenis übereinkommt.

§. 32. Der Körper, welcher die zitternden Bewegungen verrichtet und solche in der nächst herum anliegenden Luft fortpflanzet, ist die in der Röhre enthaltene Luft, dessen Grösse aus der Länge und Weite der Röhre erkannt wird. Die Kraft aber, so die zitternde Bewegungen verursacht, ist, wie wir gesehen, die durch das Bla-

Der Musit aus den richtigsten Gründ. II. 119

Blasen nach der innern Fläche hinstreichende Luft. Die Kraft aber welche bey der Luft, die in der Röhre enthalten ist, die Bemühung verursacht, daß sie sich, da sie aus ihrem natürlichen Zustande vertrieben worden, wieder in denselben herzustellen suchet und den Grund ausmacht, daß solche in einer gegebenen Zeit eine gewisse Anzahl der Vibrationen zu Ende bringet, ist das Gewicht oder die elastische Kraft der äusern Luft, welche dem Drucke der in die Röhre hineinfahrenden Luft gleich ist. Diese Kraft ist nach der Würkung, die sich bey der torricellianischen Röhre äußert, zu bestimmen, in welcher das Quecksilber 22 biß 24 rheinische Zoll hoch stehen bleibet.

§. 33. Es hat also mit der Luftseule, die in eine zitternde Bewegung gebracht wird, und sich in der Röhre befindet, eben die Beschaffenheit, wie mit den zitternden Bewegungen einer angespannten Saite. Denn die Saite selbst ist mit der Luft zu vergleichen, die in der Röhre enthalten ist: Die anspannende Kraft der Saite aber stellet hier das Gewichte der äusern Luft vor; und ob sie gleich ganz und gar von einander unterschieden zu seyn scheinen, weil die Saite von dem angehängten Gewichte ausgedehnet, die innere Luft in der Röhre aber von der äusern zusammen gedrückt wird, so sind sie doch in Ansehung der Würkung vollkommen einerley. Denn daß beyde zitternde Bewegungen erregen, kommt von der Kraft her, welche

120 Euler's Versuch einer neuen Theorie

die beiden Körper in die Bewegung sezet, wieder in ihre natürliche Lage zu kommen. Dieses aber hat einerley Wirkung, es mag solches durch Zusammendruckung der Luft in der Röhre, oder durch Ausdehnung der Saite geschehen.

§. 34. Weil also die Luft, so in der Röhre befindlich ist, auf eben die Weise die zitternden Bewegungen vollbringet, als eine angespannte Saite; so kan man auch die Anzahl ihrer Vibrationen in einer gegebenen Zeit, und also den Ton selbst aus demjenigen bestimmen, was von den Vibrationen der Saiten vorgetragen worden. Es sey die Länge der Pfeife a in Scrupeln des rheinländischen Schuhs ausgedrückt, die Weite bb , die Schwere der Luft zu der so den Mercurium in der Torricellianischen Röhre hält, wie m zu a , und die Höhe des Mercurii im Barometer, k von gleichen Scrupeln. Man wird also eine Saite von der Länge a und der Schwere ma bb , welche von dem Gewichte, so dem Drucke der äußern Luft gleich ist, angespannet worden, haben: Dieses aber ist dem Cylinder des Mercurii gleich, dessen Grundfläche bb , das ist, die Weite der Röhre, und die Höhe k ist. Derowegen wird das anspannende Gewicht $akbb$ seyn. Aus diesem wird gefunden, daß die Zahl der Vibrationen in einer

$$\text{Secundminute} \text{ sey, } \frac{3166. \cdot n k b b}{a \cdot m a b b} = 359$$

355	/	3166.	a	k	b	b	355	/	3166.	a	k
113			a		m	a	b	b	113	a	m

welcher der Ton selber gleich ist.

§. 35. Weil aber m zu a fast beständig ebnerley Verhältniß hat, und k bey verschiedener Witterung sich wenig verändert; so verhalten sich die Töne, so cylindrische oder prismatische Röhren haben, untereinander, wie die Längen der Röhren, also, daß je kürzer die Röhren, je höhere Töne, je länger aber solche sind, je tiefere Töne entspringen. Wie schön dieses mit der Erfahrung übereinstimmt, wird ieder leicht verstehen, der die bisher vorgetragenen Eigenschaften der Pfeifen erwäget, welche dahin giengen, daß die GröÙe des Tons weder von der Weite noch der Materie, aus welcher die Pfeife gemacht, sondern bloß von der Länge abhänget. Glaube also ohne allem Zweifel, daß diese von den Tönen der Blasinstrumente vorgetragene Ursach die wahre und aus der Natur der Sache hergehohlet sey.

§. 36. Diese Erklärung wird aber um so viel mehr bestätigt werden, wenn wir nicht nur dieser Töne Verhältniß einsehen, sondern auch untersuchen werden, wie sie sich zu dem Ton einer gegebenen Septe, die von einem gegebenen Gewichte angespannet, verhalten. Denn wenn aus der Erfahrung wird bekannt seyn, daß eine und dieselbe Pfeife mit einer gegebenen Septe übereinstimmt, nach der Lehre der Theorie, so

wird solches, der größte Beweis seyn. Es ist

aber $\frac{n}{m}$ am höchsten, welches bey der größten

Wärme zu geschehen pflegt, ohngefahr 12000, bey der kältesten Zeit aber 10000. Ferner, wenn der Mercurius im Barometer auf den höchsten Grad gestiegen, so ist $K = 2460$, mehrtheils aber wenn der Mercurius am niedrigsten stehet, ist $K = 2260$. Wenn also das Barometer und Thermometer am höchsten stehen,

wird der Ton der Pseife seyn $= \frac{960771}{n}$,

und wenn sie am niedrigsten sind, so wird der

Ton $= \frac{840714}{a}$. (18)

Die

18) Wer nicht die Gesetze der Bewegung und der Aerometrie versteht, wird das vom Herrn Verfasser vorgetragene nicht begreifen. Ich will also zur Deutlichkeit der vortreflichen Theorie von den Tönen der Blasinstrumenten so viel hersetzen als der Raum leidet. Vor allem muß man sich des bekannten Gesetzes der Bewegung wohl erinnern: „Der Widerstand eines Körpers ist jederzeit so groß als die Wirkung eines andern auf ihn zu stoßenden.“ Drum ist auch der Widerstand der äußern Luft, die auf den Oefnungen der Blasinstrumente liegt, so groß, als der Druck der Luft so aus dem Munde in die Höhle der Blasinstrumente fährt. Ferner hat die Luft eine Schwere, wie die Erfahrung lehrt. Denn wenn man eine

Höhle

Der Musik aus den richtigsten Grund. 2c. 123

Die Luftseule so also in einem Blasinstrumente enthalten, hat eine Schwehre welche mabb gleich ist, wenn bb die Grundfläche der Luftseule, a die Höhe und m die Schwehre der Luft zu der so in der Torricellianischen Röhre das Quecksilber in der Höhe hält, ist. Die Schwehren der Luftseulen in den cylindrischen und prismatischen Blasinstrumenten kan jeder nach der zwayten Aufgabe der Anfangsgründe der Aerometrie Herrn Geh. Rath Wolfens leicht finden, wenn der Diameter der Grundfläche des Blasinstruments gemessen, durch denselben die Grundfläche gesucht, die gefundene Grundfläche mit der Höhe der Wasserseule, so der Luftseule die Wage hält, multiplicirt wird, da man denn eine Wasserseule findet, die eben so schwer ist als die gegebene Luftseule. Wenn man nun weiß daß ein Pariser Cubic; A Wasser 5 Gros und 10 Grain wieget, so k... man daraus das Gewicht der gegebenen Luftseule durch die Regel detri ganz genau bestimmen. Da nun die Luft eine elastische Kraft hat, das ist, sich ausdehnt, wenn der Widerstand gehoben wird, so würde sich auch die Luft in der Pfeife ausdehnen wenn nicht die äußere Luft auf solche drückte und solches verhinderte. Es wird
aber

hohle Kugel wieget, hernach aber die Luft auspumpet und abermal wieget, so ist sie im andern Fall leichter als in dem ersten. Burcherus de Volder hat gefunden, daß ein Cubicschuß Luft 507 Gran schwer ist. Siehe quäst. acad. de aeris gravitate, chef. 48. p. 30.

124 Eulers Versuch einer neuen Theorie

aber der Widerstand der äußern Luft durch die Weite der Röhre bb , die Höhe des Mercurii in der Torricellianischen Röhre k und der Schwere der Luft so den Mercurium in die Höhe hält n bestimmt, und kan derohalben $nkbb$ als das Gewicht angesehen werden, so die Luftseule $mabb$ gleich einer Seyle, anspannet. Da also

$$\frac{355}{113} \sqrt{3166. nkbb} = \frac{355}{113} \sqrt{3166. nk}$$

so lästet sich nun leicht der Ton einer Pfeife von einer gewissen Länge finden. Ich will das Exempel zum Nutzen der Leser nachrechnen, und die Rechnung selbstn völlig hieher setzen, damit man die Richtigkeit von Herr Eulers Rechnung zugleich selbstn augenscheinlich einsehen kan. Es ist angegeben worden, daß, wenn man die Schwere der Luft, so das Quecksilber in der Torricellianischen Röhre in die Höhe hält, mit der Schwere der Luft an und vor sich selbst dividirt, der Quotient 12000 bey der wärmsten Zeit sey, bey der kältesten aber 10000. Wir wollen dieses nicht nach der Schärfe untersuchen ob es so genau wahr sey, sondern derweil

glauben. Es ist derohalben $\frac{n}{m} = 12000$,

welches nun mit K zu multipliciren ist; so 2460 Scrupeln gleich ist, wenn der Mercurius am höchsten gestiegen, folgendergestalt:

Der Wusitz aus den richtigsten Gründ. n. 12 f

$$\begin{array}{r}
 12000 \\
 246 \quad 0 \\
 \hline
 4920000 \\
 240 \\
 \hline
 29520000, \text{ dieses Product} \\
 3166 \\
 \hline
 177120000 \\
 17712 \\
 2952 \\
 8856 \\
 \hline
 9 \overline{) 34 | 60 | 32 | 00 | 00} \text{ C. } 305712 \\
 9 \overline{) 34 | 60} \\
 \quad 605 \\
 \quad 3025 \\
 \hline
 435. | 32 \\
 \quad 61 \quad 07 \\
 \quad 427 \quad 49 \\
 \hline
 \quad 783 | 00 \\
 \quad 611 | 41 \\
 \hline
 \quad 17159 | 00 \\
 \quad 6114 \quad 22 \\
 \quad 12228 \quad 44 \\
 \hline
 \quad 493056
 \end{array}$$

Weil der Rest mehr denn ein halbes ausmacht, so kan man die letzte Zahl der Quadratwurzel

126 Eulers Versuch einer neuen Theorie

wurzel mit einer Einheit vermehren, und statt 305712 annehmen 305713. Nun muß diese Quadratwurzel mit 355 der Peripherie des Kreises zu multipliciren

$$\begin{array}{r}
 305713 \\
 355 \\
 \hline
 1528565 \\
 1528565 \\
 917139 \\
 \hline
 108528115
 \end{array}$$

Wenn man endlich dieses Product durch den Diameter des Kreises 113 dividirt, so kommt der Ton eines cylindrischen oder prismatischen Blasinstruments heraus, wenn der Quotient wieder durch die Länge der Pfeife 2 getheilt wird. Man theile also

$$\begin{array}{r}
 2 \\
 69 \\
 61.27.0 \\
 19.844.980 \\
 108828115 + 960425 \\
 \text{Durch} \quad 113 \\
 \quad 113 \\
 \quad 113 \\
 \quad 113
 \end{array}$$

Wenn also das Barometrum und Thermometer am höchsten steht, so ist der Ton $\frac{960425}{2}$

Ich weiß nicht warum Herr Euler statt der hier

richtig gefundenen Zahl gleichwohl $\frac{960771}{2}$

angegeben hat. Kein Versehen kan man es nicht nennen, und also muß es ein Druckfehler seyn. Untersucher man wie der Ton einer Pseife beschaffen, wenn die gedachten Instrumente

am niedrigsten jenen, so findet man $\frac{840348}{2}$

und nicht wie Herr Euler angegeben $\frac{840714}{2}$

oder es muß auch ein Druckfehler seyn.

§. 37. Man nehme nun zwischen diesen beyden Zahlen die mittlere, so wird solche $\frac{900000}{2}$

seyn, 19) und so viel Vibrationen bringt eine Pseife von der Länge a in einer Secundminute bey

19) Die mittlere hier angegebene arithmetische Zahl ist nach Herrn Eulers eigenen angegebenen Zahlen nicht die wahre. Denn zwischen

$$\begin{array}{r} 960771 \\ \text{und} \quad 840714 \end{array}$$

kommt zum Quotienten 2) 2801488 C. 900742 und also 742 mehr. Wenn aber die anders herangebrachten Zahlen

960425 richtig sind, so ist die wahre und $\frac{840348}{2}$ mittlere, bestehender Quotient.

$$\begin{array}{r} 2) \quad 1800776 \text{ C. } 900386\frac{1}{2} \\ \text{XXI} \end{array}$$

128 Eulers Versuch einer neuen Theorie

bey mittelmäßiger Bitterung zu Ende. Wenn also eine Flöte 100 Vibrationen in einer Secundminute macht, so ist sie 90000 Scrupel, das ist, 9 Rheintl. Schuh lang: 20) und welche 118 Vibrationen gibt, und mit dem Ton einer Seyte, so bey den Instrumenten mit C bezeichnet, übereinstimmt, muß 7627 Scrupel lang seyn, oder manchmal mehr denn $7\frac{1}{2}$ Rheintl. Schuh. Dieses kommt auch genau genug mit der Erfahrung überein. Denn insgemein wird

20) Denn wenn man 900000, durch die Länge der Flöte, 9000 Scrupel dividirt, so kommt 100 heraus. Ein Blasinstrument von $4\frac{1}{2}$ rheintl. Schuh hat also zu seinem tiefsten Ton 200 Vibrationen binnen einer Secundminute denn

$$\frac{900000}{4500} = 200.$$

Ebensogestalt kan man

hieraus die Verhältnisse der Töne in den Blasinstrumenten in der kältesten und wärmsten Zeit bestimmen, um wie viel sich nemlich die Orgel z. E. bey dem kältesten Wetter herunter ziehet. Es sey eine prismatische Orgelpfeife $4\frac{1}{2}$ Schuh lang, deren Vibrationen werden bey dem kältesten Wetter in einer Secunde

$$\frac{12693}{125}$$

seyn, bey dem wärm-

sten aber $\frac{213217}{900}$ Dieses trifft etwas wenigstens mehr denn einen ganzen großen Ton an. Denn

$$340348 : 960425 = 8 : \frac{930667}{210087}$$

Und also sehet eine Orgel bey dem kältesten Wetter noch etwas mehr denn einen ganzen großen Ton tiefer als bey dem wärmsten.

wird einer Pseife, die den Ton C angeben soll, 8 Schuh gegeben, und ist ein halber Schuh vor nichts zu achten, weil eine und dieselbe Pseife bey verschiedener Witterung Töne angeben kan, die die Verhältniß 840714 zu 960771 das ist: 8 zu 9 haben, welcher Unterscheid bey einer solchen Pseife mehr denn einen halben Schuh betrifft.

§. 38. Selbst dieser Unterscheid der Töne einer und derselben Pseife bey verschiedener Witterung bestätigt die Wahrheit unserer Erklärung. Denn die Tonkünstler erfahren beständig, so oft besetzte und Blasinstrumente zugleich bey einer Musik gebraucht werden, daß diese sehr veränderlich seyn, und daß die Sexten, die mit den Blasinstrumenten übereinstimmen, bald müssen besser angespannt bald herunter gelassen werden. Der Unterscheid eines Tons, wenn er bey einer und derselben Pseife am höchsten und am niedrigsten stehet, trägt ohngefehr einen ganzen Ton aus, welches ein Intervall ist so die Verhältniß 8 zu 9 hat. Ueber dies hat man wahrgenommen, daß die Pfeifen höhere Töne geben, wenn es heiter und heiß, tiefer aber im Gegentheile, wenn der Himmel mit Wolken überzogen und kalt ist. Aus diesem erhellet auch die Ursach, warum eine Pseife anfänglich tiefer klingt, als wenn man einige Zeit darauf geblasen; denn durch den Gebrauch und das Hineinblasen der Luft, wird die Luft in der Röhre warm, und gibt also einen höhern Ton an.

§. 39. Die Stärke und Schwäche der Töne
3
bey

230 Eulers Versuch einer neuen Theorie

bey den Blasinstrumenten hängt so wohl von der Gewalt, mit welcher sie angeblasen werden, als auch von der Verhältniß ab, so die Weite der Pseife zu derselben Länge hat. Denn es verhält sich mit den Pseifen eben so als wie mit den Seyten, und ist iener Weite mit dieser Dicke zu vergleichen. Gleichwie nun nicht jede Seyte alle Töne hervorzubringen geschickt ist, sondern zu einem gegebenen Ton eine gewisse Dicke erfordert wird, also kan auch die Pseife von einer gegebenen Länge nicht nach Gefallen weiter oder enger gemacht werden, sondern es giebt Gränzen, vermöge welcher eine Pseife, nach dem sie überschritten worden, keinen Ton weiter mehr angeben wird. Daß aber mehrere Pseifen ähnliche und gleich starke Töne angeben, muß die Weite der Pseife oder derselben Grundfläche sich wie die Dicke der Seyte zur Länge verhalten. Hieraus folgt zugleich das andere, welches bey den Seyten erfordert wird, daß nemlich der Druck der Dunstugel, welche sich wie die Weite verhält, auch eben dieselbe Verhältniß zur Länge der Pseife habe.

§. 40. Es kan auch die Kraft im Anblasen nicht nach Gefallen vermehret oder vermindert werden. Denn wenn sie allzuschwach angeblasen wird, so wird sie gar keinen Ton angeben, ist solches aber stärker, als sichs gehört, so wird sie denienigen Ton nicht angeben, den sie sollte, sondern eine Octave höher, und wenn sie noch stärker angeblasen wird, so gibt sie die Duodecime und ferner die zusammengesetzte erste Octave
hö-

Der Musit aus den richtigsten Gründ. 2c. 131

höher an Damit wir aber die Verhältniß dieser Fortschreitungen des Tons entdecken, so ist zu betrachten daß sich die Kraft des Tons verhalte wie die Kraft des Hineinblasens; und derowegen erhellet, daß die Vibrationen der in der Röhre enthaltenen Luft um so viel weiter werden, je mehr sich die Kraft des Anblasens vermehrt, nicht aber geschwinder, so lange der Ton einerley Größe hat. Es wird aber die Weite der Vibrationen von der Weite der Röhre dergestalt bestimmt, daß sie die gefetzte Schranken nicht übertreten kann; Wenn derohalben die Pseife stärker angeblasen wird, als zu dieser Stufe nöthig ist, so wird sie nicht einerley Ton angeben können.

§. 41. Von den Septen aber, welchen die Pseifen ähnlich sind, ist so wohl aus der Theorie, als aus der Erfahrung bekannt, daß beyde Helften einer angespannten Seyte besonders ihre Vibrationen zu Ende bringen können, dergestalt, daß dieselbe Seyte nicht den gewöhnlichen Ton, sondern eine Octave höher angibt, welches nicht geschehen kann, wenn die Theile ungleich sind. Gleicherweise kann eine in drey gleiche Theile, wenigstens der Einbildung nach, getheilte Seyte also erzittern, daß jeder Theil besonders, als wenn sie gleichsam mit untergesetzten Stegen unterschieden wäre, vibriert, und also einen höhern Ton als gewöhnlich, nemlich die zusammengeetzte Quinte, angeben. Eben dieses gilt auch von vier und mehrern gleichen Theilen der Seyte. Wie aber dies zu Stande gebracht und mit Erfahrungen kan bestätigt werden,

2

folgt

132 Eulers Versuch einer neuen Theorie

folgt der berühmte Sauveur in Commentar.
Acad. Scient. Parisin. A. 1701.

§. 42. Wenn man dieses auf die Pfeifen anwendet, so ist die Möglichkeit klar, daß beyde Helften der Pfeife ihre Schwingungen besonders hervorbringen, und also einen Ton der eine Octave höher ist, angeben. Da nun in diesem Fall, die Vibrationen doppelt so geschwind sind, so wird auch ein stärkeres Hineinblasen statt finden. Hieraus folget, daß, wenn das Hineinblasen die gefeste Stufe überschreitet, sich die Schwingungen nach diesem Fall richten werden, und einen um eine Octave höhern Ton angeben. Gleichergestalt müssen drey Theile der in der Röhre enthaltenen Luft besonders erzittern, wenn auch hler die Schranken übertreten werden als welche ebenfalls Stufen hat, die das Hineinblasen nicht überschreiten darf, da denn ein dresfach höherer Ton, oder des ersten Duo-decime entspringen wird. Und wenn man das Anblasen ferner verstärket, muß sich, da vier Theile besonders erzittern, ein um zwey Octaven höherer Ton hören lassen, und so fort.

§. 43. Hierauf gründet sich auch die Eigenschaft der Trompeten und Posaunen, ob sie gleich im übrigen nicht die Verhältniß haben wie die Pfeifen, vermöge welcher ihre Töne bloß durch das stärkere oder schwächere Hineinblasen hervorgebracht werden. Denn diese Instrumente geben nicht mehr Töne an als nur diejenigen, die man durch die ganzen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. und so fort ausdrücken kan, und in
der

der untersten Octave zwischen 1 und 2 ist kein mittlerer Ton zu finden, in der folgenden aber zwischen 2 und 4 ein mittlerer 3, der gegen 2 die Quinte ist, in der dritten Octave 4 und 8 sind drey mittlere, nemlich 5, 6, 7, und in der vierten sind dergleichen sieben enthalten. Die Zusammensetzung dieser Instrumente aber scheint also beschaffen zu seyn daß ieder Ton sehr enge Schranken des Hineinblasens hat, und also sein höherer oder tieferer Ton herkommt, wenn das Anblasen nur was weniges vermehrt oder vermindert wird.

§. 44. Das so bißher von den Pfeifen gesagt worden, gehört hauptsächlich vor diejenigen, die eine prismatische oder cylindrische Figur haben. Was sie aber vor Töne angeben, wenn die Röhren spitzig zu laufen, oder allmählich weiter werden, oder sonst eine andere Gestalt haben ist viel schwerer zu bestimmen. Doch können dergleichen Fragen, allzeit auf die Seyten angewendet werden; denn man mag eine Pfeife nehmen von welcher Gestalt man wolle, so muß man eine Seyte die dergleichen Figur hat betrachten, und untersuchen, welchen Ton sie angeben wird: wenn man hernach eine dergleichen Luftseyte annimmt, so daß die anspannende Kraft dem Druck der Dunst-Kugel gleich ist, so hat man den Ton, den die Pfeife geben wird. Wenn man nun diese Aufgabe vor eine jede Figur der Pfeife auflöset, so wird zugleich die bekannte Eigenschaft der prismatischen Pfeifen hauptsächlich klar werden, als welche

134 Eulers Versuch einer neuen Theorie

oben zu gedeckt einen Ton angeben, der eine Octave tiefer ist. 21)

§. 45 Zu den andern Instrumenten, die mit den Pfeifen einige Verwandtschaft haben, gehören die Trompeten und Posaunen u. s. w. welche vom bloßen Hineinblasen keinen Ton geben, sondern einen Ton aus dem Munde, der mit dem Anblasen zugleich verbunden, erfordern, welchen sie alsdenn wunderbar vermehren und verstärken, auf eben die Art als die Sprachrohr die Worte stärker machen. Besser werden diese Instrumente aus dem erkannt, so man in den Orgeln zur Nachahmung derselben gebraucht; Dieses geschieht zwar bloß durch das Anblasen, aber in dem Mundstücke sind elastische Blättlein angemacht, die von dem hineingeblasenen Winde erzittern, und zwar einen schwachen Ton geben, der aber, indem er durch die angehängte Pfeife fortgeht, dergestalt verstärkt wird, daß er den Tönen der Trompeten und Posaunen gut nachahmet. 22)

Uebrie

21) Es ist nemlich bekannt, daß eine Pfeife, die eine prismatische oder cylindrische Figur hat, und auf beyden Seiten offen ist und in diesem Zustande einen Ton angibt, hernach, wenn auf der einen Seite zugedeckt worden, so daß keine Luft hinein kann sich ein Ton hören läßt, der zu dem vorigen eine Octave tiefer ist.

22) Alles was der berühmte Herr Verfasser von der Theorie der Pfeifen vorgetragen, das ist zwar sehr schön, aber in der Ausübung hat es noch nicht völligen Nutzen. Denn unsere besten Blasinstrumente, nemlich die Quersföte und die Hoboe
ia

Der Musit aus den richtigsten Gründ. 2. 135

Uebrigens muß ich noch von diesem Capitel anmerken, daß es das beste ist, indem wir in folgenden wunderbare musikalische Neuligkeiten hören werden, und damit ich desto eher mit

§ 4

diesent

ja selbst die Hauptpfeifen in den Orgeln, sind weder prismatisch noch cylindrisch sondern fast durchgehends abgekürzte Kegeln, und sobald sie diese Figur verlieren würden, so bald würde auch der ihnen eigene Ton und die Annehmlichkeit zu Grunde gehen. Drum ist z. E. in einer Querflöte, als einem abgekürzten Kegel, die Luftsepte

die d angibt nicht die Hälfte von der ganzen Luftsepte die d klinget, welches seyn würde, wenn sie prismatisch oder cylindrisch wäre: Sondern wenn die Länge der Querflöte ohne dem zudeckens den Zapfen 1 Rheinl. Schuh 10 Zoll 10 Linien, das ist 274 Linien lang ist, der größere Diameter der Flöte 9 Linien, der kleinere aber $7\frac{1}{2}$ Linie, so verhält sich die Länge der Luftsepte d zur Länge der

Luftsepte d wie 153 zu 121, das ist: die Luftsepte d hat zu ihrer Länge 153 Linien oder 1 Schuh

9 Linien, die Luftsepte d aber 121 Linien, oder 10 Zoll 1 Linie. Hingegen sind die beyden Luftsepten dem körperlichen Inhalt nach einander gleich. Wer sich durch Rechnung selbst überzeugen will, der muß das Maasß auf das vollkommenste nehmen, sonst kommen bey der einen und andern Seyte bald etliche Eubiescrupel zu viel, bald zu wenig heraus. Hieraus habe ich die Aufgabe, so zur andern Zeit gehörigen Orts beybringen werde, algebraisch aufgelöst, und mit Exempeln und der Erfahrung bestätigt, nemlich: „Nach einer Querflöte gegeben, deren Länge, größten und kleinsten Weite, die Punkte zu finden, wo die Löcher sollen gebohret werden, als sie die Tone nach einer verlangten Temperatur angibt.“

136 Der musikalische Patriot vom ersten

diesem merkwürdigen Buche fertig werde, so will ich in folgenden Theilen allezeit zwey Capitel einrücken. Daß endlich Herr Euler die Gabe der Deutlichkeit in keinem allzu hohen Grad. besitze, und von der Lehrart der Alten im Beweisen sehr abgehe, zeigt dieses einzige Capitel schon hinlänglich, wenn man solches nach den vier ersten Zeilen dieses Capitels beurtheilt, da es heist: *cum musicam nobis propositum sit ad modum philosophicarum disciplinarum pertractare, in quibus nihil, nisi cuius cognitio et veritas ex praecedentibus explicari possit, proferro liceat*: Denn es ist verschiedenes gesagt worden, das aus dem vorhergehenden nicht erkläret werden kann, von der Schärfe der Beweise, die manchmal scharf zu seyn scheint, gar nichts zu gedenken.

VII.

Der musikalische Patriot vom ersten bis zum dreyn und zwanzigsten Stück.

Der Braunschweigische musikalische Patriot ist eine so lehrreiche als nützliche Schrift, in welcher viel gutes vorkommt, welches ich bemerken will. Diese Schrift hat im Jahr 1741 den 21 Julii angefangen, und ist alle 8 Tage ein Stück auf einem halben Bogen in Quart ausgegeben worden, und zwar in Braunschweig, Wolfenbüttel, Blankenburg, Hannover und Hildesheim.

Im 1. 5. des ersten Stücks wird das Wort
Patriot

Patriot überhaupt und ins besondere erklärt, aber nicht vollständig. Im eigentlichen Verstande heisset derjenige ein Patriot, welcher vor sein Vaterland dergestalt forget, daß er für die Erhaltung, Verbesserung und Ehre desselben auch seine eigene Vortheile beyseite setzt, wenn sie ihm darinn hindern sollten. Im uneigentlichen Verstande heisset überhaupt der ein Patriot, welcher für die Erhaltung, Verbesserung und Ehre einer Sache dergestalt forget, wie es die Umstände der Sache und seine Kräfte mit sich bringen. Drum ist ins besondere der geschickte Verfasser dieser Schrift ein musikalischer Patriot, weil er vor das beste der Musik ihren Wesen und Umständen nach wirklich bemühet ist. Er forget vor die Aufnahme einer herrlichen und nützlichen Wissenschaft, wie er selbst in der Folge ausführt. Er beweiset daß die Musik im verschiedenen Verstande eine Wissenschaft und auch eine Kunst sey. Die Erklärungen der Wissenschaft und Kunst, und derselben Unterscheid-sind richtig beygebracht. Die Kunst ist eine Fertigkeit des Verstandes und der Glieder des Leibes, welche man, vermöge der erlernten Wissenschaft durch eine beständige Uebung mit wirklichen Proben an den Tag leget, und derothalben die wahre Kunst die wahre Wissenschaft schon voraus setzt. Es hat also der siebende Absatz dieses ersten Stück's seine völlige Richtigkeit, wenn der Herr Verfasser also sagt:

„Wir haben viele Virtuosen in der Musik,
 „die aber am wenigsten das Vermögen haben,
 3 5 „ihre

„ihre Kunststücke aus einer gründlichen Erkenntnis zu rechtfertigen. Hergegen haben wir auch viele Musikgelehrte, die zwar die völlige Einsicht oder Theorie der Musik besitzen und vermöge derselben von allen Dingen die bey der Musik ins Gehör fallen, richtig urtheilen, doch aber auch nicht mit ihren Gliedern die Kunst beweisen können. Dem sey nun, wie ihm wolle, so werden die Vernünftigsten mir eingestehen, daß diese letztern der Musik nicht zu so grosser Unehre sind, als die ersten, in so ferne sie bey ihrer vermeinten Kunst dennoch allezeit im Blinden tappen. Ist aber Kunst und Wissenschaft beständig beyammen, und kan ein Virtuose seine Kunst zu demienigen Endzwecke bringen, wozu sie die Wissenschaft abgezielet hat, so verdienet er doppelte Hochachtung, und macht sich um die Aufnahme und Würde seiner Kunst vor der ganzen Welt so verdient, wie es bishero von allen treugesinnten Patrioten verlangt worden.“ Im 10. 11 und 12 §. ist der Nutzen der Musik in geistlichen und leiblichen Dingen kurz und gut vorgetragen.

Das andere Stück. Der Herr Verfasser sagt daß ihm das Zeitungsblatt in Hamburg, welches der unpartheyische Correspondent heisset, bald abgeschrecket hätte, die unternommene wöchentliche Arbeit weiter fortzusetzen. Mir ist es sehr lieb, daß es nicht geschehen ist, und hat man nicht Ursach von Zeitungsschreibern sich irre machen zu lassen. Denn bey vernünftigen Männern gilt zu unsern Zeiten eine unbillige Lobes-

Lobeserhebung des Zeitungsschreibers so wenig als eine ungerechte Heruntermachung, und die wahren Verdienste eines ehrlichen Mannes gründen sich auf ganz was anders als auf die Zeitungen. Zumahl da ietz so viele halbgelernte Zeitungen in Deutschland herumfliegen, daß man wieder eine Zeitung von diesen Zeitungen schreiben könnte, die noch über dies zum Theil von solchen Leuten geschrieben werden, die was anders gerne thun würden, wenn sie dazu geschickt wären, oder Gelegenheit hätten, unter dessen aber vom Verleger um Lohn darzu gedungen werden, Ehre und Schande den Schriftstellern auszutheilen. Es hängt also nun die Ehre und der Ruhm bey uns Deutschen vom Verleger und vom Zeitungsschreiber ab. Könnte es wohl besser eingerichtet werden? Es ist eine große Bequemlichkeit unserer Zeiten überhaupt ohne viele Mühe die Verdienste eines Mannes binnen einer halben Stunde einzusehen. Gleichwie ich kein Geheimnis verrathe, welches ich nicht sagen soll, als verschweige ich auch kein Geheimnis, so mir nichts schaden kann, worunter ich auch dieses von nicht geringer Wichtigkeit offenbare. Man schlage in den Registern der Zeitungen die Nahmen der Schriftsteller auf und suche ihre Schriften mit den Beurtheilungen darinnen. Ist er gerühmet: ein braver Mann! ist er getadelt: ein schlechter Mann! Sonsten ist man so einfältig gewesen, und hat erst die Schriften der Scribenten selbst angesehen und sie erst mit Fleiß gelesen, wenn man einen

Mann

Mann kennen lernen wollen, aber soho kan man es näher haben, und es ist ein Anzeichen erleuchteter Zeiten, daß man diese Thorheit abschaffet. Diese Glückseligkeit aber haben wir mehr den Zeitungsverlegern als den Zeitungsschreibern zu danken. Denn iener giebt das Brod, und dieser nimmt es mit Dank, und muß also nothwendig der Schreiber nach der Pfeife des Verlegers tanzen, wenn er anders nicht will abgesetzt seyn, indem es ein anderer ist, wenn dieser nicht will. Die Schreiber sind mehrentheils junge Leute, die Verleger gemeinlich von mehreren Jahren. Diese wechseln viel öfters ab als jene, und zählet man öfters zwanzig Schreiber, bis der Verlag in die zweyte Hand kommt. Die Verleger sind in der Praxi erfahren und kennen den Geschinack der Welt, oder daß ich nach Art der Buchhändler rede, sie wissen was geht. Die Schreiber müssen also von ihnen erst lernen, wie Zeitungen nach der neuen Art einzurichten sind, daß sie gehen: Nämlich angehende Gelehrte, zumal die mit der ersten Schrift zum Vorschein kommen, muß man bey Wahrnehmung etlicher geringer Fehler erbärmlich herunter und so lächerlich machen, daß sie entweder gar nicht mehr die Feder anzusehen sich getrauen, oder sich erst bey dem Zeitungsschreiber, oder welches noch besser, beym Verleger, zuvor wieder in Gnade setzen müssen und bitten daß man sie unter dem Haufen der Scribenten mit laufen laßet, worzu viel beytragen kann, wenn man diese Herren lobt und bey guter Gelegenheit schmeichelt.

Denn

Denn wer sie sanfte trahet, den trahen sie wie der sanfte. Die andere weise Regel ist, daß man Gelehrte, die sich schon einen Namen erworben bey aller Gelegenheit tadelt, und auf eine solche Art mishandelt, daß eine gewisse Satzung von Lesern, die den meisten Haufen ausmachen, eine Freude daran haben kann. Die dritte unvergleichliche Regel ist diese, daß man Männer, die große Aemter bekleiden, und von bekannter Geschicklichkeit sind, außer der massen rühmet, und bis an den dritten Himmel erhebet, und auch ihre Fehler zur Tugend machet. Endlich muß alles in einer guten Schreibart, die mit ein bißgen Großthun und Verwegenheit vermischt und sonderlich mit einem großen Vertrauen auf seine Einsicht bekleidet ist, abgefaßt seyn, so sind die Zeitungen nach der neuen Art fertig.

Um Verzeihung! bald wäre ich bey Nennung des Hamburgischen sogenannten unpartheyischen Correspondenten auf eine Critik über die neuen halbgelehrten Zeitungen gerathen.

Zu Ende dieses Stück's wird gezeigt, was der musikalische Patriot für sich nehmen und was er nutzen werde: Nämlich da er die Musik zur Vollkommenheit mit befördern helfen will, sollen erst die Steine des Anstossens aus dem Wege geräumt werden, worunter er vor andern die Geringschätzung der Musik zählt. Er wird deswegen alles durchgehen was Anlaß dazu gegeben, und sonderlich die Kirchenmusik vor sich nehmen. Nach gegebenen Maasregeln, die die
Aufnah-

Aufnahme der Musik befördern können, wird es auf das innere der Musik fortgehen.

Das dritte Stück sagt, daß wie die Musik zu unsern Zeiten gezeiegen, also solche noch weiter steigen könne mit der Zeit. Lobt Herr Zandeln, Herr Jassen, die beyden Herren Graune und Herrn Telemann und spricht in Wahrheit daß die Ausländer von den Deutschen in der Musik lernen können, und bemerkt kurz den Unterscheid der jetzigen Musik von der vor ohngefähr zwanzig Jahren.

Das vierte Stück hält einen vernünftigen Brief an den Patriot in sich, und gibt zur Aufnahme der Musik folgende Mittel an: 1) Man muß ein musikalisches System haben 2) Soll solches von allen unnützen philosophischen und mathematischen Grillen befreyet seyn, weil die Musik nur ein Theil der Mathematik und in ihrer Uebung eine auf philosophische und mechanische Lehren gebauete Kunst ist. 3) Sollen alle Componisten auch Poeten, und die Poeten, so für die Musik was setzen, auch Componisten seyn. Dieses ist nicht zu hoffen, und auch nicht nöthig, wenn sie nur die Hauptregeln wissen, so ist es genug. 4) Soll ein Componist die Instrumente kennen, wofür er setzt. 5) Sollen die Componisten der Kirchenstücke, den Text nach dem Verstande zu entwickeln, und in das Herz der Zuhörer geschickt einzuprägen wissen. 6) Soll ieder Componist auch den Generalbass verstehen, und wo
nicht

nicht ausüben, doch wenigstens erklären können. Ich vor meine Person habe noch keinen gesehen, der wirklich componiren können, und doch die Natur des Generalbasses nicht verstanden hätte. 7) Um die Gemüthsbewegungen gut ausdrücken zu können, soll ein Componist ein Philosoph und ein erfahrener Sittenlehrer seyn. 8) Um die Bewegungen und Wirkungen der Natur gut vorzustellen, soll er auch in der Naturlehre erfahren seyn. 9) Die Melodey soll frey, ungezwungen und natürlich seyn, und nicht nach gewissen Kunstgesetzen eingerichtet werden. Man mag die Meloden immer nach gewissen Kunstgesetzen einrichten, wenn sie nur vollständig, und die gehörigen Schranken haben, die weder zu weit noch zu eng gesetzt sind. 10) Ist die deutsche, italienische und französische Musik in eine glückliche Mischung zu bringen. Wenn es so zu verstehen, daß in ieder Composition das Gründliche und Regelmäßige der Deutschen, das Anmuthige und Reizende der Italiener und das Natürliche der Franzosen stecken soll, so ist es ganz gut. Man kan aber ieho den Italienern nicht mehr anmuthiges und reizendes zuschreiben, als die Deutschen wirklich selbst eigen haben, und in dem Natürlichen werden schon die Franzosen von einigen deutschen Componisten übertroffen. 11) Ist das Reisen vor Virtuosen nützlich, wenn sie das gründliche Wesen und die Arbeitsamkeit der Deutschen in Italien und Frankreich nicht sigen lassen, sondern vielmehr

mehr ermunterter und erleuchter nach Hause bringen.

Das fünfte Stück hat nichts erhebliches in sich, so eigentlich hieher gehörte.

Im sechsten Stücke stellet sich der Herr Verfasser an die Spitze der Verächter der Musik, um ihr den Krieg anzukündigen. Er will sie nicht als ein ungetreuer General anführen, sondern bey allen Anfällen das Aeußerste wagen. Er will aber doch die Schuld nicht allein auf sich nehmen, wenn seine Spießgesellen mit ihren Waffen zuletzt zu schanden werden, und der unschuldigen Musik gewonnen geben müssen. Der Krieg geht nun an, und das Kriegsmanifest stehet im 34 §. Die Bewegungsursachen aber, warum die Fürstin Musica mit allen ihren Anhängern feindlich soll verfolgt werden, sind folgende: 1) Weil sie ieko zu mächtig, und also auch fürchterlich zu werden scheint, und das Gleichgewicht, so die Wissenschaften unter einander haben sollen unterbricht. Denn vor diesem war sie eine Vasallin der mathematischen und philosophischen Wissenschaften, nun aber will sie ihnen den Vorzug und die Herrschaft streitig machen. 2) Die genaue Freundschaft, so die Musik ins geheim mit der Bezauberkunst bisher unterhalten, und dadurch viele in ihre verderbliche Netze gezogen, ist die andere Bewegungsursache unsers Unwillens. 3) Weil viele Kaufleute, die keine Opera und kein Concert in allen Messen und Orten, wo sie Handlung getrieben, versäumen und es den größten Capitalisten gleich thun wollen, dadurch fallit geworden. Ingleichen weil

weil sie sich auf die niederträchtigste Art in den Schenken, Jahrmärkten und Schauplätzen der Marktschreyer gemein macht, und unnöthig Geld zu verschwenden Gelegenheit gibt.

Im siebenten Stück steht 4) weil die Anzahl der seyn wollenden Componisten, dormalen so stark angewachsen, und die Untroue, der Neid, und der Geist der Zwietracht und Lasterung unter den meisten unter ihnen herrschet, auch öfters einander bestehlen. * 5) Weil die Unwissenheit, Unbescheidenheit, und das lasterhafte Wesen verschiedener Musikführer aus der Erfahrung bekannt ist.

Im achten Stück ist nun das Kriegsmanifest zu Ende, worauf ein Brief folgt, welcher vom freunden Orte an einen Correspondenten des Hrn. Verfassers gekommen, worin steht, daß Herr Mac. schon schon 1728 in 243 Betrachtungen in Quart, eine Vertheidigungsschrift für die Musik unter dem Titel eines musikalischen Patrioten heraus gegeben habe, und daß der Herr Verfasser etwas zu stark philosophire, welcher sich im neunten Stück deswegen bestens verantwortet. Daß der Herr Verfasser der unschuldigen Formel der Mathematikgelehrten: Welches zu erweisen, das Beantwort großprahlerisch unüberlegter Weise

- * Der Hr. Verfasser sagt auf eine lustige Art ganz geschickt, daß die Componisten, so fremde Arbeit und Erfindungen für die ihrige ausgäben, den lieberlichen Possillenreutern gleich wären, die verdienen, daß man ihrentwegen einen eigentlichen musikalischen Esel setzen liesse, worauf sie tactmäßig einen dreyfach geschwänzten Galop reiten müßten.

Beise überhaupt benzeleget, hätte wohl nachbleiben können. Denn wenn solches wirklich ben vollständigen mathematischen Demonstrationen stehet, und also der Wahrheit gemäß ist, so finden ia da die Begriffe von der Prahlerey keine statt. Nun gehet noch in diesem Stücke die Antwort auf das Manifest an, und wird erstlich gar wohl gezeigt, daß die Musik dem wahren Wohlsenn, einer wohl eingerichteten Republik nicht zu wider sey.

Im zehnten Stücke wird untersucht was Musik sey, und eine erbauliche Historie von des Herrn von Sittenheim Morgenmusik erzehlet, von welchem auch im elften und zwölften Stück einige Sätze bengedruckt sind, die hauptsächlich zum Augenmerke haben, daß die Musik der wahren Frömmigkeit u. einem erbarn Mann nicht zu wider sey.*

Im drenzehnten und vierzehnten Stück wird die Antwort auf die Ursachen, warum man die Musik verfolgen will, fortgesetzt, und im funfzehenden Stücke gesagt, daß die Musik eine Freundin nützlicher Wissenschaften sey, woben am Ende moralische Neuigkeiten aus dem Reiche der Musik auf Verlangen angehänget worden, die eben nicht sonderlich sinnreich sind.

Im sechzehenden Stück wird dargethan daß die Musik eine Wissenschaft sey, und im siebenzehenden stehet eines und das andere von der Verwandtschaft so die Musik mit der Mathematik und der Philo-

- Ein ieder aufmerktsamer Leser wird ohne mein Erinnern wohl einsehen, daß das Gespräch mit dem Herrn von Sittenheim und dessen Sätze wohl angebrachte Erachtungen des Herrn Verfassers sind um der Abwechslung willen.

Philosophie hat. Sonsten ist in diesem Stück p. 132 ein ziemlicher Irrthum eingeschlichen, wenn der Herr Verfasser sagt, die Vollkommenheit des harmonischen Dreynklangs sey in den Verhältniszahlen gegründet, nemlich in 3. 4. 6. nach der arithmetischen, und in 3. 5. 8. nach der geometrischen Proportion. (Siehe Alsted's Method admirand. Mathematicorum lib. I cap. 4. p. in. 17) Mich wundert es daß der Herr Verfasser solches nicht verbessert hat, wenn es also in Alsted's angeführtem Buche, so ich icho zum nachschlagen nicht bey der Hand habe, stehet. Denn das fällt so gleich in die Augen, daß 3. 4. 6. keine arithmetische, wohl aber eine harmonische Verhältniß ist, welche darinn bestehet, daß der Unterschied der ersten und andern Zahl sich zum Unterschied der andern und dritten Zahl so verhält, wie die erste zur dritten Zahl. In 3. 4. 6. ist der Unterschied von 3 und 4 eins, und der Unterschied von 4 und 6 ist zwey, und also $1:2=3:6$. folgar ist 3. 4. 6. weder eine arithmetische noch geometrische, sondern eine harmonische Verhältniß. Eben so ist 3. 5. 8. weder eine geometrische noch arithmetische, und auch im eigentlichen Verstande keine harmonische Verhältniß, ob gleich diese Zahlen harmonische oder übereinstimmende

Intervalle vorstellen, nemlich c. a. f. Wird aber die Zahl 8 nur halb genommen, und in die Mitte gesetzt, nemlich $3:4:5=6:f:a$, so ist die arithmetische Proportion vorhanden.

Im achtzehenden Stück wird vorgetragen, was der Affect ist. Er wird beschrieben als eine empfindliche Bewegung der Seelen, so aus einer gar ge-

schwinden und öfters übereilten Vorstellung des
 Guten und Bösen entstehet, und sich nach Ver-
 schaffenheit der sinnlichen Begierde und des sinn-
 lichen Abscheues durch allerhand gewaltsame in
 dem Körper und Geblüte veranlassete Veränd-
 erungen äußert. Die Affecten oder Leidenschaften
 muß man nicht mit den innerlichen Neigungen
 der Seele vermengen, denn jene sind eigentlich die
 Wirkungen der Neigungen. Die Neigungen der
 Seele aber brechen in eine sinnliche Begierde aus,
 wenn der Mensch was verlangt unter der Vorstel-
 lung des Guten, oder in einem sinnlichen Abscheu,
 wenn er unter der Vorstellung des Bösen etwas
 verabscheuet. Kein Mensch kan sich von Affecten
 frey machen, und ein ieder empfindet verschiedene
 heftige Veränderungen im Geblüte und den Le-
 bensgeistern, welche den Leib und die äußerlichen
 Glieder in eine heftige Bewegung setzen, wenn er
 in einen starken Affect geräthet. Diese Gemüths-
 bewegungen wechseln bey verschiedenen Menschen
 in verschiedenen Stufen ab, und sind nicht einerley.
 Die Leidenschaften sind dreyerley, angenehme,
 wo die durch das vorgestellte Gute erzeugte sinnli-
 che Neigung die Seele ferner zu allerhand em-
 pfindlichen Bewegungen, und den Körper wegen
 der natürlichen Uebereinstimmung desselben mit
 der Seele, wie auch das Geblüte und die Lebens-
 geister zu verschiedenen merklichen Veränderun-
 gen bestimmt. Unangenehme, wo sich das Ge-
 gentheil befindet, da nemlich der aus dem vorge-
 stellten Bösen entstandene Abscheu das Gemüth
 und den Körper zu fernern empfindlichen außers-
 ordentl.

ordentlichen Veränderungen veranlaßet. Vermischte, da sich zu den angenehmen Bewegungen auch widrige gesellen. Diese verschiedene Affecten und derselben Stufen müssen einem philosophischen Musikverständigen wohl bekannt seyn, wenn er sie ausdrucken soll; Wo nicht so werden seine verwirrten Begriffe, die er davon hat, nichts als verwirrte Sätze im Ausdruck hervorbringen, und also nothwendig auch nichts als verwirrte Empfindungen bey den Zuhörern hinterlassen. Denn wie die Ursach ist, so ist die Wirkung. Angenehme Affecten sind Liebe, Freude, Frölichkeit, Zufriedenheit, Hoffnung u. s. f. Unangenehme Zorn, Furcht, Traurigkeit, Schrecken, Verzweiflung, Neid, Mißgunst, Reue, Scham &c. Vermischte Haß, Eifersucht, Mitleiden, Wankelmüchigkeit &c.

Die Liebe ist die empfindliche Begierde an der Glückseligkeit und Vollkommenheit eines andern sich so zu vergnügen, wie an unserer eigenen. Sie ist verschieden, und entweder gegen Gott, gegen uns selbst, gegen unsern Nächsten, gegen unvernünftige Thiere, oder auch gegen leblose Dinge. Alle Gattungen der Liebe sind bey verschiedenen Personen, ja bey einer und derselben Person zu verschiedener Zeit, nicht einerley, sondern von verschiedenen Verhältnissen, und nach dem sich die Stufen der verschiedenen Liebe verhalten, so verhalten sich auch die daher entspringende verschiedene Wallungen im Geblüte, aus welchen bald muntere und lustige, bald ruhige und stille, bald ungedultige und klagende Bewegungen des Kör-

pers, der Glieder und sonderlich der Stimme entspringen. Man hat daher sonderlich in der Musik auf die Stimme der Liebenden zu sehen, und solche iederzeit nach Beschaffenheit der Umstände einzurichten.

Im neunzehnden Stück ist ein Brief von Herr Rector Nungt in Prenzlau eingerückt, welchen er von Halberstadt aus geschrieben, woselbst er damals Conrector gewesen, dessen Inhalt den musikalischen Patrioten betrifft. Nachdem der Verfasser darauf geantwortet, sezet er seine Betrachtungen über die verschiedenen Bewegungen der Liebe fort.

Ist der Affect munter und lustig, so muß solchen ein Sänger, der eine helle und angenehme Stimme hat, ausdrücken und die Aussprache etwas hurtig seyn. Der vortrefliche Herr Capellmeister Braun in Berlin ist in dieser Art des Ausdruckes besonders glücklich, und wird billig deswegen hochgeschäzet.

Ist der Affect der Liebe ruhig und still, so muß solches mit einer sanften und lieblichen Stimme ganz natürlich, ohne daß die begleitenden Instrumente mit dem Sänger viel streiten und ein Geräusche machen, ausgedrückt werden.

Bei ungedultigen, klagenden und manchemahl unerfättlichen Leidenschaften der Liebe ist schon mehr Arbeit, solche wohl abzuschildern. In der Stimme wird eine Abwechselung der Langsamkeit und Geschwindigkeit seyn müssen. Denn der Liebende in einem solchem Affect bittet bald auf das beweglichste, bald entzündet sich sein Verlangen

gen auf das heftigste, wodurch die Sprache bald in etwas gezogen, bald die Stimme unterbrochen, bald wiederum in eine bebende Bewegung gesetzt wird. Da zu dieser letzten Art des Affects der Liebe sich mehrere Leidenschaften gesellen, und also zu einem gewissen vermischten Affect gehören, so ist sehr nöthig, daß der Componist erstlich die Affecten wohl kenne, und die Verhältnis der Vermischung wisse, hernach daß er sich vermöge einer guten Einbildungskraft in eben den Affect zu setzen wisse, so wird er ohnfehlbar den Affect der Liebe von dieser Art recht natürlich zu entwerfen und nach Schatten und Licht wohl auszumahlen im Stande seyn.

Im zwanzigsten Stuck wird von den angenehmen Affecten ferner geredet. Die Freude entsteht wenn man sich auf einmal viel vorhandenes Gutes vorstellt. Sie wird durch eine muntere, klare, und freye Stimme, mit einer fließenden und etwas geschwinden Composition ausgedrucket, die auch nachdrücklich und lebhaft seyn soll, und leidet sonderlich dieser Ausdruck die Wiederholungen, weil der Mensch die innerliche Freude ungezwungen und dabey öfters widerhohlt entdecket. Der Ausdruck der Freude, ist bey geistlichen und weltlichen Lob- und Freudenliedern einerley.

Die Fröhlichkeit hat mit der Freude fast alles gemein, und ist nur darin von solcher unterschieden, daß sie das Ende des besorgten Mißvergnügens ist. Nachdem nun das besorgte Mißvergnügen mittelmäßig, groß oder abscheulich gewesen ist, nachdem wird auch die Fröhlichkeit, mittelmäßig,

mäßig, groß oder heftig seyn. Die Zufriedenheit ist ein wirkliches fortwährendes Vergnügen über unser Thun und Lassen, und wird durch eine reine und anmuthige Melodie ausgedrucket, woben die Begleitung der Instrumente in ihren Schranken bleiben und kein Geräusche machen muß.

Im ein und zwanzigsten Stück wird die **Hoffnung** erklärt, als eine vergnügte Vorstellung desjenigen Guten, davon wir baldige Besizer zu seyn uns überreden. Die Sprache und Stimme eines Hoffenden ist gesetzt, männlich, und dabey etwas stolz, und wo die Gewißheit des zu erwartenden Gutes sehr wahrscheinlich ist, mit einem frolockenden Ton durchmenget. Die Hoffnung verursachet im Geblüte und dem Nerven-saft angenehme Rührungen, und wie die Hoffnung steigt, so steigen auch die daher entstehende Bewegungen.

Wenn das gehoffte Gut gar zu lange ausbleibet, und deswegen unangenehme Bewegungen sich darzu gesellen, so wird die Hoffnung zur unruhigen Wunschbegierde, welche mit einer etwas gewaltsamen, sehr vernehmlichen, und zuweilen stark pochenden und trozigen Stimme ausgedrucket wird.

Nun kommt der Patriot auf die unangenehmen Affecten. Die Traurigkeit ist ein Mißvergnügen über das viele uns auf einmal vorgestellte Böse. Der Ton eines Traurigen ist schwach und bebend, und der Ausdruck kurz und dabey langsam. Komt ein Unwille gegen den darzu, der uns beleidiget, so wechselt die Langsamkeit mit der Geschwindigkeit ab. Die

Die Furcht ist ein Misvergnügen über den bevorstehenden Unfall, und der daraus sich vorgestellten Gefahr, und heisset mit einem andern Wort auch Angst. Hier macht der Patriot eine kleine Ausschweifung wegen der Furchtsamen. Die Furcht wird aber in der Composition durch eine ächzende, zitternde und gebrochene Stimme vorgestellt. Die Furcht verwandelt sich in einen Schrecken, wenn alle Zufriedenheit durch einen unvermutheten Zufall plötzlich hinweggerissen wird. Da bey dem Schrecken das Geblüte und die Lebensgeister zurücke treten, und sich zusammenziehen, der Mund eine Zeitlang sprachlos und der Ton hernach gebrochen wird, so ist der Schrecken mit einer gebrochenen Stimme, die die einsyllbigen Wörter und Buchstaben bisweilen versetzt, und den Zusammenhang zertheilet, auszudrücken.

Im zwey und zwanzigsten Stück kommt die Reue vor, welche als das Gegentheil der Zufriedenheit ein Misvergnügen über sein Thun und Lassen ist. Sie wird mit einer klagenden, seufzenden, und manchmal sich selbst scheltenden Stimme vorgestellt, die zugleich eine Unruhe verräthet. Weil man bey der Reue bald sich wieder tröstet, bald der Muth wieder entfällt, so wird bey der Aussprache nicht einerley Zeitmaaß beobachtet.

Die Schamhaftigkeit ist das innerliche Misvergnügen, wenn wir uns die nachtheiligen Urtheile anderer über unser Thun und Lassen

L

vor

154 Der musikalische Patriot vom ersten

vorstellen. Der Ausdruck wird durch eine wankende, bald kurz abgebrochen-, bald beweglich anhaltende Stimme bewerkstelliget, die von dem gesetzten männlichen Wesen entfernt ist.

Wenn die Scham bey einem zur ungemäßigten Traurigkeit geneigten Menschen so zunimmt, daß er das durch grobes Fehlen ihm zugezogene Unglück als eine unvermeidliche Folge sich gewiß vorstellt, und keine Rettung weiß, so entstehet der unseelige Affect der Verzweiflung. Die Stimme eines Verzweifelnden ist eigentlich nicht menschlich. Kein gewisser bestimmter Ton: Keine ordentlich gegliederte Sylben: Kein natürlicher Zusammenhang: lauter Raserey, die endlich so weit gehet, daß man ein größeres Uebel erwählet dem Kleinern zu entgehen. Der Ausgang dieser unglücklichen Regungen ist mehrentheils der Selbstmord, und einen solchen Unglückseligen kan der Componist vorstellen, wenn er ihn unmenschlich schreien, lauter widrige und nie ordentlich abgemessene Töne in der größten Verwirrung und Uebereilung daher brüllen läßet.

Der Zorn ist ein aus Traurigkeit, Furcht, Schrecken, Reue, Scham und Verzweiflung zusammengesetzter Affect, der das Blut und die Lebensgeister in Feuer und Flammen setzet. Eine plötzlich und wüthend herausfahrende Stimme drücket ihn aus, woben man schreyet, donnert, und die erhobenen Worte gleichsam zersplittert.

Im drey und zwanzigsten Stück werden **Neid und Misgunst** beleuchtet, nemlich das Misvergnügen über eines andern erhaltene Gute, so wir ihm nicht gönnen. Man stellet diesen unmenschlichen Affect, der sich besser vor die Hunde als vor vernünftige Menschen schicket, mit einer **rauben, knirrenden, und murrenden Stimme** in **harten und belenden Tönen** vor. Der Patriot sagt, einige Italienische Sängers, besonders die entmanneten Altisten wären am geschicktesten diesen Affect auszudrucken.

Mit dem Neid ist der **Ziß** verschwistert, welcher ein gemischter Affect ist, da man den Widerwillen gegen eine Person durch Vergnügen an desselben Unglück zu versüßen sucht. Er zeigt sich in einer **störriſchen und murmelten Stimme** in **rauben Tönen**, die öfters in der Folge in hefftige, prahlende und scheltende Worte ausbricht. Uebersteiget der **Haß** seine größte Stufe, so bricht er in ein **Verfluchen und Verwünschen** aus, welches mit **polternden Tönen** und **gehäuften Dissonanzen** geschieht. Die **Spötterey**, die **Johnspiescherey**, der **Schadenfroh** und die **Rachbegierde** sind verschiedene Stufen des Hasses. Die letztere wird mit **verwegenen und trogigen Ausruffungen** in einem etwas geschwinden Zeitmaaß da die Sätze manchmal **ſatz** abbrechen, die begleitende Instrumente aber, sonderlich der **Baß**, in steter Arbeit seyn, ausgedrückt.

Die **Eifersucht** ist diejenige Leidenschaft,

156 Der musikalische Patriot vom ersten

vermöge welcher man den vergnügten Besiz einer von uns geliebten Person einer andern nicht gönnet, und deswegen hasset, weil sie uns in dem gewünschten Besiz der uns angenehmen Person hinderlich ist. Man druckt sie anfangs mit einer wankenden und etwas leisen Stimme aus, da hernach die heimlich fressende Wuth in stärkern und verwegenen Tönen gegen den Mitbuhler ausbricht, und bald das grausame Schicksal, bald die Leichtgläubigkeit und Wankelmuth der verehrten Person mit beweglichen und seufzenden Ansprüchen angeklaget wird, und darf dahero das Zeitmaaß nicht einerley seyn.

Die edle Ruhmbegierde wird mit einer gefesteten, männlichen, muthigen und zuweilen trotzig vergnügten Stimme vorgestellt.

Die Wankelmüchigkeit ist, wo Vergnügen, Hoffnung und Ungedult miteinander abwechseln, wegen des begehrten aber zu lang ausbleibenden Glückes.

Das Mitleiden ist ein Misvergnügen über des andern Unglück und Unvollkommenheit, dem wir doch aus Liebe gutes gönneten. Es wird mit einer traurigen, beweglichen und oft flehenden Stimme ausgedrückt. Hiemit schliesset der Patriot die vor die Componisten so nöthige Lehre der Leidenschaften.

Nun will ich noch eine Anmerkung machen, die sich auf alle Affecten erstrecket, und aus welcher man, als einer allgemeinen Wahrheit viele nützliche Schlüsse ziehen kan.

Die Erfahrung läßt uns nicht zweifeln, daß eine

eine Leidenschaft überhaupt die Theile des menschlichen Körpers, sonderlich die flüssigen, in eine solche Bewegung setzet, die zuvor nicht da gewesen ist. Da nun also eine Bewegung vorhanden ist, so muß auch eine Ursach dieser Bewegung vorhanden seyn. Die Ursachen müssen entweder in unsern eigenen Körpern, oder in andern Körpern aufer uns liegen. Liegen sie in andern Körpern aufer uns, so werden die Bewegungen der Körper aufer uns auf unsern Körper durch die äußerlichen Sinnen den innerlichen mitgetheilet, welche vermittelst der nervösen Fäserlein zum Gehirn fortgepflanzt werden, allwo sie zurück prallen und eigentlich die Empfindung verursachen. Lieget die Ursach in uns selbst, so können die Bewegungen aus nichts anders als entweder aus den äußerlichen Theilen des Körpers oder aus den innerlichen Sinnen, welche vermittelst der Einbildungskraft, das ist der Wiederherstellung der ehemals eingedruckten Ideen, in Bewegung gesetzt werden, herkommen.

Weil nun die Wirkungen sich wie die Ursachen verhalten, so müssen auch die Bewegungen der Leidenschaften sich untereinander wie derselben Ursachen verhalten, das ist, so viele verschiedene Leidenschaften der Menschen sind, so viele verschiedene Ursachen haben auch dieselben. Nun wird man leicht begreifen können, daß die Ursachen der Bewegungen, die Bewegungen selber, die Empfindungen und die dadurch veranlasseten Leidenschaften in einer geo-

158 Der musikalische Patriot vom ersten

metrischen Proportion stehen. Wie sich nemlich die Kraft oder die Ursach A zu der Bewegung B verhält, so muß sich auch die Bewegung B zu der Empfindung C verhalten, und wie sich ferner die Bewegung B zu der Empfindung C verhält, so muß sich auch die Empfindung C zu der Leidenschaft D verhalten, und also stehen die Ursachen der Bewegungen, die Bewegungen selbst, die innerlichen Empfindungen, und die davon hervorbrechenden Leidenschaften in einer geometrischen Proportion. Denn wenn $A : B = B : C$. und ferner $B : C = C : D$ so ist auch $A : B = C : D$.

Wenn nun ferner der Componist einen Affect vollkommen ausdrucket und erregt, so muß seine Composition sich nothwendig zu der daher entstehenden Leidenschaft eben so verhalten, wie sich der Text zu der darinn liegenden Leidenschaft verhält, das ist in einer geometrischen Proportion stehen. Und eben hierinn bestehet die größte Vollkommenheit eines Philosophischen Componisten. Diese geometrische Proportion zu treffen, welches grosse Geheimnis nur ein großer Verstand, der die Wahrheiten erstlich theoretisch wohl beariffen, hernach aber sich lange Zeit unter Anführung großer Meister geübet hat, einsehen und ausüben kan. Eine jede Leidenschaft hat verschiedene Stufen, welche vor allem ein Componist zuvor wohl betrachten und darnach seine Composition einrichten muß. Hiervon kan man wohl allgemeine aber keine Regeln ins besondere geben, und die ganze Sache

che verhält sich, wie mit der Malerkunst. Wenn ein Portrait am vollkommensten ist, so müssen sich die Gesichtszüge in dem Original eben so untereinander verhalten, als sich die Züge des Bildes, so das Original ausdrückt, untereinander verhalten. Es trägt aber, zu dieser Trefflichkeit in der Malerey hinauf zu steigen, mehr ein treffliches Naturell, ein geübtes Auge im Abmessen, eine lange Uebung, und ein kluges Betrachten vortrefflicher Meisterstücke, als der Eirkel und der Maasstab bey. Und zu gleich hohem Grad in der Composition kan nur ein großer Geist, ein in der Beurtheilung menschlicher Leidenschaften erleuchteter Verstand, durch eine langwierige Uebung, und vernünftige Betrachtung der besten Meisterstücke sich hinaufschwingen, welches durch das Monochord und die mathematischen Lehrsätze allein nimmermehr geschehen wird. Welcher wirklicher Virtuos in der Malerey aber hat jemals behaupten können, daß ihm die Geometrie, die Optick, die Perspectiv nicht nöthig gewesen wären? Würde man nicht gleich sehen, daß er noch nicht derjenige sey, vor welchem man ihn hält? Und welcher wahrer Virtuos in der Musik hat in Wahrheit sagen können, die Geometrie und Arithmetik mit den Philosophischen Wissenschaften wären einem Componisten ganz unnöthig? Würde diese Sprache nicht beweisen, daß er noch sehr viel zu lernen hat? In diesen zwey herrlichen Künsten, müssen die Lehrlinge vorher erst durch die schlechterdings hierzu nöthigen

160 Abbildung und kurze Erklär. der

Wissenschaften einige Jahre hindurch gründlich zubereitet werden, wenn mit der Zeit Virtuosen draus werden sollen: Wo nicht, so bleibet gewiß bey Verabsäumung der Mittel auch nothwendig der gesuchte Endzweck aus.

Im folgenden Theile wird der Rest des Patrioten vorkommen.

V.

Abbildung und kurze Erklärung der musikalischen Instrumenten der Japonesiser.

Siehe wie die Japonesiser mit den Sinesern als Abkömmlinge derselben sehr vieles gemein haben: Also ist auch der erstern Musik so unvollkommen als der letztern. Aller Reisenden Europäer Nachrichten von der Musik der Sineser und Japonesiser stimmen darin überein, daß beyder Nationen Melodien und Composition sehr abgeschmacket klinge. Ich will iezt nur von der Japonesiser Musik kürzlich reden, von der Sineser ihrer aber zur andern Zeit nach der Anleitung des Pat. Du Halde handeln. Zu meinem Vorhaben hat mir die Historie des Jesuiten von Charlevoix Gelegenheit gegeben, welche in 9 Octavbänden zu Paris im Jahr 1736 zum Vorschein gekommen, und mit allgemeinem Beyfall aufgenommen worden, auch so gar von den Deutschen, die sonst das Gründliche besser einsehen, ob gleich verschiedenes an dieser Historie auszufehen ist: Sonderslich

lich daß der Jesuit Charlevoix seine Leidenschaft und gewissermassen seinen heimlichen Neid wider die Kämpfer sehr deutlich sehen lassen, welchem er doch mehr als die Helffte seines Buchs zu danken hat, und fast auf allen Blättern anführen müssen. Ob nun gleich einem Scribenten, den die Leidenschaften beherrschen, nicht viel zu glauben und zu trauen ist, so können wir doch dem von Charlevoix in dem was er von der Musik sagt, um so viel mehr Glauben bemessen, je mehr solches mit der Wahrscheinlichkeit übereinkommt. Es sagt aber solcher im I Theil auf der 177 Seite des I Buches im VI Cap. folgendes von der Musik der Japaneser: „Quant à leur Musique, elle est fort insipide, „ils n'ont ni voix, ni methode, ni aucun instrument, qui merite qu'on en parle, auf „Deutsch: Was ihre Musik anbelangt, „so ist solche sehr abgeschmackt. Sie haben weder Stimme, noch Manieren, „auch kein einiges Instrument, so verdiente, daß man davon redete.“

Das ist es alles, was uns der berühmte Pat. Charlevoix von der Musik der Japaneser gesagt hat.

Es ist auch der Wahrheit gemäß, daß ihre Instrumente gar nichts bedeuten, wie man aus der Abbildung derselben gar wohl sehen kan. Ich habe sie abstechen lassen, so wie sie in der angeführten Historie von Japan gezeichnet sind, und will sie aufs kürzeste erklären.

Tab. XIII. n. 1 ist ein Instrument von fünf
Sep.

Seyten, so einer bey uns so genannten Cyther
 ähnlich ist. Nur ist es darin unterschieden,
 daß ihr Hals viel länger ist. Wie die Japo-
 nester dieses Instrument stimmen, kan man so ge-
 nau nicht sagen. Man siehet aber wohl aus
 der Eintheilung, welche die Querstriche vorstel-
 len, daß sie, wenn sie spielen, gleichfalls in der
 Melodie durch ganze und halbe Töne auf- und
 absteigen, wie wir; daß sie aber ihre Leiter rich-
 tig nach den natürlichen Verhältnissen bestim-
 men können, daran zweifle ich gar sehr. Denn
 man muß in der Musik es schon etwas weit ge-
 bracht haben, wenn man die Verhältnisse ganz
 genau bestimmen will. Die Griechischen Philo-
 sophen hatten die Musik schon lange mit Fleiß
 getrieben, ehe sie die wahren Verhältnisse der
 Töne gefunden, und ehe sie die Instrumenten
 rein stimmen lernten, und bey den Japanesern
 siehet allem Ansehen nach noch lange nicht so
 belle aus, daß sie schon an die wahren Verhält-
 nisse der Töne denken könnten. Dem sey aber
 wie ihm wolle, so kan man doch mit Gewiß-
 heit vermuthen, daß dieses Instrument in seinem
 Umfange von Tönen nicht mehr denn eine Oc-
 tave begreift. Denn wir wissen aus der mu-
 sikalischen Historie, daß, je weniger ein Volk
 in der Musik bewandert ist, je einfacher ihre In-
 strumenten sind, und je weniger Seyten sind auf
 solchen: Je mehr sie aber in der musikalischen
 Erkenntniß zu nehmen, je vollkommener die In-
 strumenten nach und nach werden und die Sey-
 ten auf solchen anwachsen, und also der Umfang
 der

der Töne erweitert wird. Nun sind aber die Japaneser in der Musik sehr schlecht erfahren, also kan man auch auf den geringen Umfang der Töne bey ihren Instrumenten schliessen. Daß übrigens der bey dem letzten Querstriche, gegen den Resonanzboden zu, gezeichnete Haken zum anhängen dienen soll, verstehet sich von selbst.

Nun. 2 ist ein Blasinstrument von zehn Tönen, denn so viel sind es Pfeifen, vermuthlich von gleicher Weite und also cylindrisch, oben aber laufen sie spizig zu, und haben gar keine Oefnung. Dieses lehret uns die Natur dieses Japanesischen Blasinstrumentes. Denn wenn man bey dem Mundstück hineinbläset, so geben alle zehn Pfeifen ihre Töne zu gleich an, wenn nemlich die Löcher, so auf sechs Pfeifen gebohret sind, zugedecket worden. Will aber der Spieler haben, daß eine von den sechs Pfeifen nicht klingen soll, so hebt er den Finger auf. Vier von diesen Pfeifen lassen sich allzeit hören, so lange oben der Spieler hinein bläset, nemlich die zwey Mittelsten und die zwey Aeußersten, auf welchen keine Löcher gebohret sind, und also keine Ursach vorhanden ist, warum sie nicht klingen sollten, so lange das Anblasen dauret. Man siehet wohl, daß diese Pfeifen nach Art unserer Orgelpfeifen angeblasen werden, und also das Hineinblasen statt des Blasebalges dienen muß. Daß die Löcher der sechs bebohrten Pfeifen nicht in gleicher Weite von ihren epistomiiis abstehen hat seinen Grund in der Lage der Finger, welches ausser diesem sonst wohl seyn konnte.

164 Abbildung und kurze Erklärung der

te. Wenn nemlich der Spieler oben, nachdem er die Oefnung in den Mund genommen, den Wind aus dem Munde hineinfahren läßt, so lehret er natürlicher Weise die Enden der Pfeifen gegen den Unterleib zu, und bedeckt Rechts und Links mit drey Fingern aus ieder Hand die gezeichneten sechs Löcher, wobey man sich leicht einbilden kan, daß die beyden Goldfinger aus der linken und rechten Hand auf die zwey, von den mittlern zwey unbebohrten Pfeifen, nächst absteigende zu liegen kommen, und auf die folgenden die Mittel- und Zeigefinger. Daß es aber eben diese und keine andere Finger sind, ist daher zu vermuthen, weil das Instrument nicht natürlicher kan gehalten werden, als mit den Daumen und kleinen Fingern. Nun ist noch der Umfang der Töne dieses Blasinstruments übrig, welcher sich nicht über eine Quinte erstrecken kan. Denn die Pfeifen sind der Zeichnung nach von gleicher Weite und also verhalten sie sich, wie ihre Längen. Es sind aber die zwey gebohrten von den Mittlern ungebohrten nächstabsteigende Pfeifen zu den äußersten ihrer Länge nach wie 2 zu 3, welches die Quinte ist, wobey zu merken, daß die Länge von den Epistomiiis an zu rechnen ist, und nicht die Länge der ganzen Pfeife in Betrachtung kommt. Daß übrigens die zwey mittelsten und zwey äußersten Pfeifen in Unifono stehen, ist eben so leicht zu vermuthen, als in die Augen fällt, daß die übrigen Pfeifen halbe und ganze Töne von einander unterschieden sind. Endlich muß ich noch

anmer-

anmerken, daß der Zeichner oder der Kupferstecher bey den zwey mittelsten Pfeifen die epistomia zu bemerken vergessen hat. Denn wenn sie diese nicht hätten, könnten sie keinen Ton angeben. Dieses Instrument muß sehr beschwerlich zu spielen seyn, indem es viel Wind erfordert, und ich zweifle ob es so gut klinge, als unserer Bauren ihre Sackpfeife.

Num. 3 braucht keiner Erklärung. Man siehet wohl daß es ein künstliches Rühhorn vorstellen soll.

Num. 4 Tab. XIV ist ein Hackbret von funfzehn Septen.

Num. 5 eine Schalmey.

Num. 6 ein Blasinstrument von zwölf Pfeifen, die in ihrem Umsange nicht mehr denn eine Quinte in sich halten. Das übrige so man an dem Instrumente siehet, ist so wohl um des Zierraths willen, als auch daß man die Pfeifen daran befestigen kan. Es ist leicht zu vermuthen, daß die Pfeifen unten bey dem Schwanz des Vogels zugebedekt oder verschlossen seyn müssen; denn sonst würden sie nicht können angeblasen werden, welches aber als denn oben geschehen kan, wenn der Anbläser das Instrument schnell an dem blasenden Munde wegziehet. Es ist eine Waldpfeife, dergleichen

166 Abbildung und kurze Erklärung der

chen bey uns die Kräutermänner, so auf den Messen und Märkten ihre Wurmyzellein und Wurzeln dem gemeinen Mann zu verkaufen pflegen, gebrauchen, da sich denn gemeintlich der Harlekin damit hören lässet. Uebrigens ist zu vermuthen, daß die Pfeifen aus Kupfer sind, weil solches in Japan gemeiner als bey uns das Eisen ist.

Num. 7. ist eine Art von einer Trompette wie die Nürnberger vor die Kinder machen, und darin unterschieden, daß sie verschiedene Töne angibt, wie die gezeichneten Löcher zu erkennen geben, welche viereckigt und nicht rund sind.

Tab. XV, Num. 8 ist eine Japanesische Cyther von fünf Septen.

Num. 9 ein dergleichen Hackbret von zehn Septen.

Num. 10 muß wohl von Metall verfertigt seyn, und darzu dienen, daß man einen Theil an den andern anschläget, und damit ein Geräusche von etlichen undeutlichen Tönen verursacht, wie es bey uns die Bergleute mit ihren stählernen Drehangel machen.

Tab. XVI, Num. 11, ist eine Japanesische Pauke.

Num

Num. 12 eine Waldpfeife.

Num. 13: eine musikalische Glocke die verschiedene Töne angibt, wie uns die Löcher oben zu erkennen geben. Die Glocke wird beim Gebrauch aufgehängt, und nachdem der Schwengel durch seinen Anschlag die Glocke in eine zitternde Bewegung gesetzt, so kan der Spieler den Ton während der Bebung tiefer machen, wenn er die Löcher vermittelst der dazu gemachten Riegel zuschiebet.

Uebrigens lehret uns die Theorie der Glocken, daß eine Reihe Löcher auf einmahl zugeschoben werden muß, wenn die Glocke einen andern Ton geben soll.

Das sind nun die Instrumenten der Japaneser alle mit einander so der P. Charlevoix in seiner Historie von Japan angeführt, und aus andern Scribenten abzeichnen lassen. Sie sind ein deutlicher Beweis, daß die Japaneser in der Musik sehr unerfahren sind, und solche den Europäern allerdings einen großen Ekel verursachen muß. Diese Nation ist sonst sehr verschmitzt und verständig, und man findet in Japan viele und große Künstler, und die Scribenten geben ihnen einhellig das Lob, daß sie es in vielen Künsten und Wissenschaften sehr hoch gebracht haben, und gleichwohl sind

sie in der Musik noch so gar sehr einfältig und abgeschmackt, ich will nicht sagen dumm. Man kan hieraus vernünftig schliessen, daß zur Verbesserung der Musik und zur vollkommenen Erlernung derselben mehr Verstand und Wiß nöthig ist, als sich mancher Halbgelehrte aus Mangel der Einsicht in dieselbe nicht vorstellen können.

VI.

Musikalische Neuigkeiten.

Die Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland, wovon im folgenden Theile ausführliche Nachricht vorkommen soll, wächst immer mehr und mehr an. Es sind im vergangenen Jahr abermal vier neue Mitglieder darzu getreten, nemlich der weltberühmte Händel in Engelland, der Herr Prior Spiek, der Herr P. Weiß und der berühmte gelehrte und fleissige Herr Rektor Vengky in Prenzlau. Weil die musikalischen Werke des gelehrten Herrn Prior Spiessens wenigen unter uns bekannt sind, so habe das Verzeichnis von seinen gedruckten musikalischen Werken hier mit einfliesen lassen.

Opera musica plurimum reuerendi ac clarissimi P. Meinardi Spiess, monasterii B. M. V. impo-

imperialis Vrslinensis Prioris, O. S. benedicti,
typis edita

Opus I. *Antiphonarium Marianum*, Alma
Redemptoris &c. Regina cœli, Ave & salus
Regina. Impressum Campidona in 4to 1713.

Opus II. *Cithara Davidis noviter animata*,
h. e. Psalmi uespertini a 4 voc. ord. 2. VV. 2.
VV. Violone &c. Impressum Constantiæ in
fol. 1717.

Opus III. *Philomela Ecclesiastica*, h. e. Can-
tiones Sacræ, a voce sola cantante, & 2. VV.
Impressum Augustæ Vindel. anno 1718. fol.

Opus IV. *Cultus Latreutico Musicus*, h. e.
6. Missæ breues una cum 2 de Requiem a 4
voc. ord. 2. VV. 2. VV. Violon Org. 4. Ripp.
Impressum Constantiæ 1719. in fol.

Opus V. *Laus Dei in Sanctis ejus* h. e. Of-
fectoria 20. de comuni sanctorum a 4. voc.
ord. 2. VV. 2. VV. Violon. Org. 4. Ripp. Im-
pressum Mindelhemii 1723. in fol.

Opus VI. *Hyperdulia Musica*, h. e. Lytaniæ
Laurentiæ de B. M. V. a 4 voc. 2 VV, 2 VV. Vio-
lon, & Organo. Impressum Augustæ Vindel. an-
no 1726. in fol.

Opus VII. *Musica Enchordica*, h. e. Sonatz
 12. Impressum Augustz Vindel. anno 1734.
 in fol.

Eben dieser wackere und gelehrte Componist hat auch einen musikalischen Tractat unter Händen, welchen er zum Nutzen der angehenden Componisten unter folgenden Titel heraus zu geben entschlossen ist:

Tractatus Musico - Compositorius practicus, das ist: Practischer Tractat von der musikalischen Composition, in welchem alle gute und sichere Gründe aus den besten alten und neuesten musikalischen Scribenten heraus gezogen, zusammengetragen, gegen einander gehalten, erklärt und mit untersehten gnugsamen Exempeln dermassen klar und deutlich erläutert werden, daß ein zur Musik gearteter und nach der edlen musikalischen Composition begieriger angehender Schüler alles zur Ausübung der musikalischen Composition gehöriges darin finden, leicht und ohne mündliche Unterweisung begreifen, erlernen, und nicht ohne vollkommenes Vergnügen zur würllichen Ausübung selbstn schreiten könne und dürfe. Herausgegeben von

P. Meinrad Spieß, Prior des
 Reichs Gottes Hauses Prrsee
 in Schwaben.

ERRA-

ERRATA.

- | Pag | Zeile | ist an statt | zu lesen: |
|--------|-------|--|--------------------|
| P. 49 | 20 | ganz | ganzen |
| P. 91 | 10 | folget nach den Worten an-
gehängten Gewichten, die Anmerkung n. 7)
welches eigentlich die Zahl 8 seyn sollte. | |
| P. 95 | 10 | sollen nach den Zahlen 294
zwey Punkte: stehen. | |
| P. 110 | 20 | folget nach betrachten, das
Wörtgen so, welches ausgelassen worden. | |
| | 3 | ist 1) vergeblich gesetzt worden. | |
| P. 116 | 3 | der Anmerkung | βεῖνχα-
βεῖνχα. |
| 129 | 14 | die mit den | damit sie |
| | | mit den Blasinstrumenten, | |
| | 23 | tiefer | tiefere |
| 134 | | ult. Hoboá | Hoboe |
| 135 | | penult. als sie die | daß sie die |



Tab. I. Tom. III. Part. I. Bibl. mus.

Fig. 1.



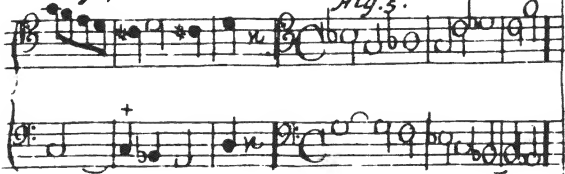
Fig. 2.

Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 5.



Tab. II. Tom. III. Part. I. Bibl. mus.

Fig. 1.

Fig. 2.



Fig. 3.

Fig. 4.



Fig. 5.

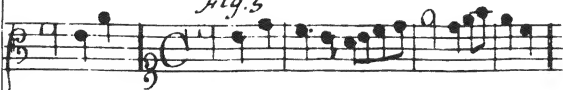
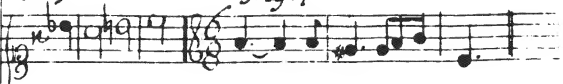


Fig. 6.

Fig. 7.



Tab. III. Tom. III. Part. I. Bibl. mus.

Fig. 1. *Fig. 2.*

Fig. 1. Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 5.

Tabl. Tom. III. Part. I. Bibl. mus.

Fig. 1.

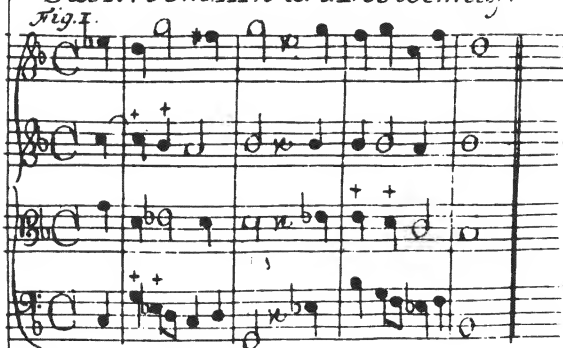


Fig. 2.



Fig. 3.

Fig. 4.



Tab. V. Tom. III. part. I. Bibl. musica.

fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.

fig. 4.

Tab. VI. Tom. III. part. I. Biblioth. mus.

Fig. 1.

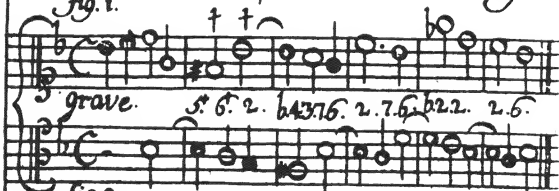


Fig. 2.

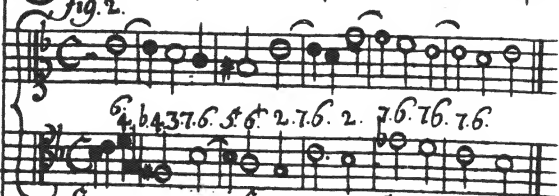


Fig. 3.

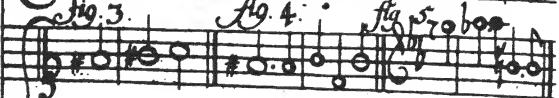


Fig. 4.

Fig. 5.

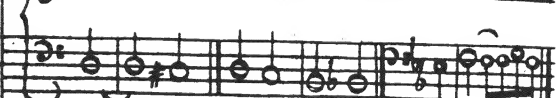


Fig. 6.



Tab. VII. Tom. III. part. I. Bibl. mus.

fig. 1. fig. 2.

fig. 3. fig. 4.

fig. 5. fig. 6.

Detailed description: This image shows a page of musical notation from a historical manuscript. The title at the top is 'Tab. VII. Tom. III. part. I. Bibl. mus.' in a stylized, handwritten font. Below the title, the page is divided into six figures, labeled 'fig. 1.' through 'fig. 6.'. Each figure consists of a pair of staves, a treble staff on top and a bass staff on the bottom, connected by a brace. The notation is written in a historical style, using various note values (semibreves, minims, crotchets, quavers) and rests. Some figures include accidentals (sharps, flats) and a 't.' (trill) marking. The figures are arranged in three pairs, with 'fig. 1.' and 'fig. 2.' at the top, 'fig. 3.' and 'fig. 4.' in the middle, and 'fig. 5.' and 'fig. 6.' at the bottom. The page is framed by a simple border.

Tab.VIII Tom.III part.I Bibl. mus.

fig. 1.

7. 7. 7. 7.

fig. 2.

fig. 3.

fig. 4.

fig. 5.

Tab. ix. Tom. III part. I. Bibl. mus.

This image shows a handwritten musical score titled "Tab. ix. Tom. III part. I. Bibl. mus." The score is written on ten staves, organized into five pairs. Each pair of staves represents a figure, labeled "fig. 1" through "fig. 5". The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The staves are connected by a single vertical line on the right. The handwriting is in black ink on aged paper. The figures are:
 - **fig. 1**: Staves 1-2, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
 - **fig. 2**: Staves 3-4, continuing the notation.
 - **fig. 3**: Staves 5-6, with a treble clef and a key signature of one flat.
 - **fig. 4**: Staves 7-8, with a treble clef and a key signature of one flat.
 - **fig. 5**: Staves 9-10, with a treble clef and a key signature of one flat.
 The score concludes with a double bar line on the final staff.

Tab. x. Tom. III part. I. Bibl. mus.

fig. 1. fig. 2. fig. 3.

fig. 4. fig. 5. fig. 6.

fig. 7. fig. 8. fig. 9.

fig. 10. fig. 11.

The musical score is written on five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various musical symbols including notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (f, p). The figures are numbered 1 through 11, with the last system containing fig. 10 and fig. 11. The handwriting is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Tabxi Tom. III. part I. Bibl. mus.

This handwritten musical score, titled "Tabxi Tom. III. part I. Bibl. mus.", consists of five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. The score is divided into six distinct figures, labeled "fig. 1" through "fig. 6".

- Fig. 1:** The first system, spanning two staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, with some beamed together.
- Fig. 2:** The second system, also spanning two staves. It continues the melodic and harmonic development from the first figure.
- Fig. 3:** The third system, spanning two staves. It includes a section labeled "A." and "B." below the staff, indicating different parts or variations within the figure.
- Fig. 4:** The fourth system, spanning two staves. It continues the sequence of figures.
- Fig. 5:** The fifth system, spanning two staves. It includes a section labeled "fig. 5." below the staff.
- Fig. 6:** The sixth system, spanning two staves. It concludes the sequence of figures.

The notation is characterized by its fluid, handwritten style, with many notes beamed together in groups, suggesting a complex, possibly improvisatory or highly ornamented, musical piece. The staves are hand-drawn, and the ink shows some variation in color and thickness.

Tabxii. Tom. III. part. I Bibl. mus.

fig. 1.

A. B.

fig. 2.

A. B.

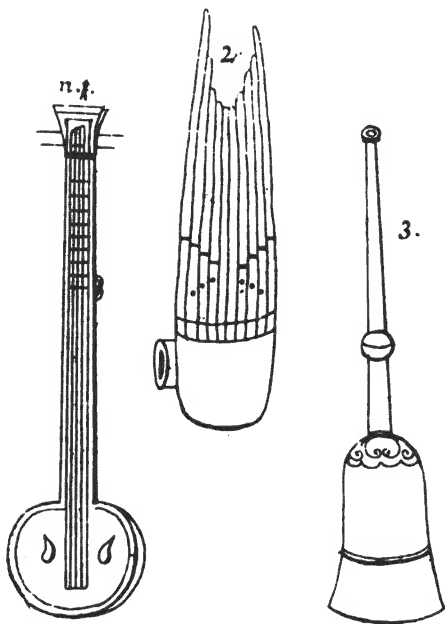
fig. 3.

A. B.

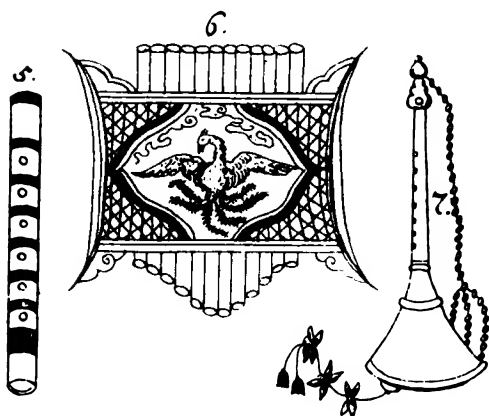
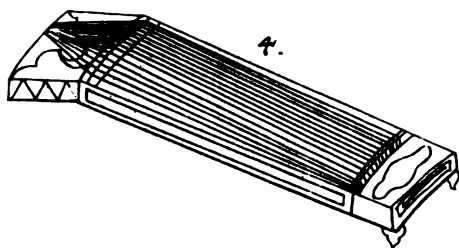
fig. 4.

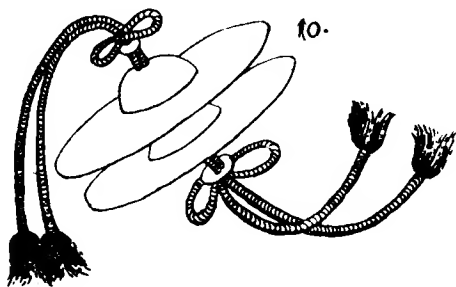
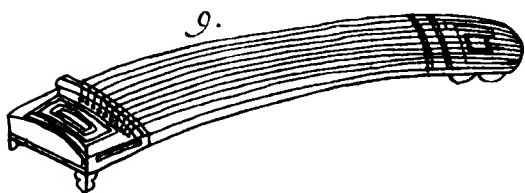
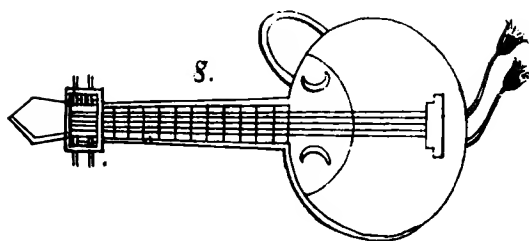
fig. 6.

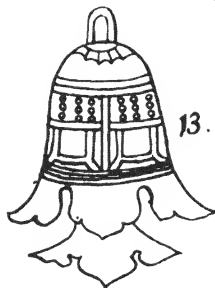
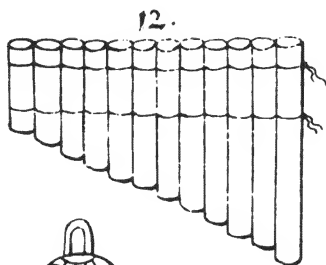
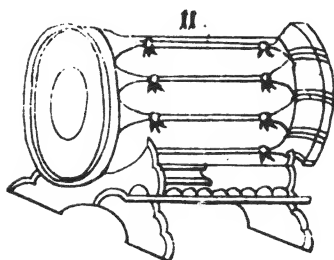
Tab. XIII. Tom III part. I. Bibl. Mus.



Tab. XIV. ° Tom. III. par. I. Bibl. Mus







Musikalische Bibliothek

oder

Gründliche Nachricht
nebst unparthenischem Urtheil
von alten und neuen

musikalischen Schriften
und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie
und den schönen Wissenschaften zur Ver-
besserung und Erläuterung so wohl der theoreti-
schen als practischen Musik gehöret, nach und nach
bengebracht wird.

Des dritten Bandes
Zweiter Theil.

Mit sechszehn Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1746.

Im Mizlerischen Bücher-Verlag.

Inhalt.

- I. Psellus kurzer Inbegriff der Musik, aus dem Griechischen ins Deutsche übersezt, mit Kylan- ders und L. Mizlers Anmerkungen.
- II. Christoph Gottlieb Schröters Nothwen- digkeit der Mathematik, bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrück- licher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.
- III. Fünfte Fortsetzung von Matthesons vollkom- menen Capellmeister.
- IV. Leonhard Eulers Versuch einer neuen musi- kalischen Theorie. Das andere Capitel, von der Annehmlichkeit und den ersten Gründen der Har- monie.
- V. Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland, vom 1738 Jahre, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.
- VI. Der musikalische Patriot, vom vier und zwanzig- sten bis zum neun und zwanzigsten Stücke.
- VII. Musikalische Neuigkeiten.



I.

ΨΕΛΛΟΥ

τῆς Μουσικῆς Σύνοψις
ἡκριβωμένη.

Des Psellus 1)

vollständiger kurzer
Inbegriff der Musik.

Μουσικὴν οἱ πα-
λαιοὶ συνέχουν
ἔπον τὸ πᾶν,
ἐδὲν γὰρ ὅντων συμ-
μετρίας ἄτερ καὶ ἀνα-

Δie Alten sagten,
daß in der Musik
das ganze Welt-
gebäude vorge-
stellt würde; denn nichts
ist in der Welt, so nicht sein

λογίας

-
- 1) Psellus, mit dem Vornahmen Michael, lebte zu des constantinopolitanischen Kaisers Romani Diogenis Zeiten, und war berühmt im 1070 Jahre nach Christi Geburt. Er war ein Griechischer Gottesgelehrter und Geschichtschreiber, und hat nebst vielen andern Schriften auch diesen kurzen Inbegriff der Musik aufgesetzt. Er war zu Constantinopel von vornehmen Vestern geboren, und des Kaisers Michaelis Ducā VII. Lehrmeister, wie Joh. Zonaras ein Mönch, in seiner Chronike berichtet. Da aber dieser Kaiser abgesetzt und in das Kloster gesteckt wurde, mußte er, als dessen Favorit, gleichfalls seine hohen Bedienungen niederlegen, und ein Mönch werden, in welchem Zustande er ohngefähr dreißig Jahre

λογίας εἶναι. ἀλλ' ἐθέ-
 τι τῶν γινομένων, μὴ
 μετὰ συμμετρίας τῆς
 προσηκείας, καὶ ἀναλο-
 γίας γινόμενον, καλῶς
 εἶναι το τε γέγοντο, καὶ
 τεχνητὸν εἶναι, καὶ φυσι-
 κόν, καὶ αἰσθήσεως ληπτὸν,
 καὶ περὶ μόνην νόησιν
 θεωρούμενον. ἡ δὲ μουσικὴ
 ἀντο·

bestimmtes Maaß und Ver-
 hältniß hat. Alles aber,
 was in der Welt hervorge-
 bracht wird, das wird nicht
 für schön gehalten, wenn
 die gehörige Abmessung
 und Proportion fehlt, es
 mag durch die Kunst oder
 durch die Natur entsprun-
 gen seyn, es mag in die
 Sinnen fallen, oder nur
 allein vom Verstande be-
 griffen werden. Die Mu-

gelebt. Diese Schrift ist öfters abgedruckt und auf-
 gelegt worden, und Alardus hat sie auch zu seinem
 Büchlein, von der Musik der Alten, hinten ange-
 hängt, welches in Schleusingen 1636 herausge-
 kommen, da aber der Griechische Text in der Dru-
 ckerey sehr mißhandelt worden ist. Die Ueberset-
 zung selbst ist auch schlecht, undeutlich und öfters
 wider den Sinn des Psellus gerathen. Einige setzen
 unsern Psellus ins 859 Jahr nach Christi Geburt,
 welches auch der Cardinal Baronius gethan, dem
 der Bischof Friedrich Spondan, ein Franzose,
 der einen umständlichen Auszug aus des Baronius
 Werke verfertigt und zu Paris 1666. in Fol. ans
 Licht getreten, gefolget. Sie gründen sich auf die
 Nachricht des Europalates, der sagt, daß der da-
 mals zu Constantiuopel berühmte Weltweise, Leo,
 auf der Insel Andro, ein Schüler Michaelis Psellus
 gewesen sey: Es ist leicht zu erachten, daß mehr
 denn ein Psellus, der berühmteste aber unser
 Psellus gewesen-sey, und des Zonaras Chronik
 hebet hier allen Zweifel. Psellus hat ein Büch-

αὐτοσυμμετρία τίς ἐστὶ
καὶ ἀναλογία, τὸ πᾶν,
οἷα τῷ παντὸς ἀρμονία
τυγχάνουσα. τάχα δ'
ἄν τις καὶ τὸ θεῖον αὐ-
τὸ ἐκ ἀπεικότως ἀρμο-
νίαν ἑαυτῷ τε καὶ τῷ παν-
τὸς ὀνόμασι, ἐν ᾧ τὸ
πᾶν συναρμολογούμενον
καὶ συμβιβάζόμενον, εὖτε
καὶ ὡς ἄριστα διαφαίνε-
ται ἔχον. τοσούτοις τὴν
μουσικὴν ἠξίωσαν θαύ-

sit ist gewisser massen eine
selbstständige Wohlgeretheit
(Symmetrie) und
Proportion, die die Har-
monie der Welt vorstelle.
Vielleicht nennt man Gott
selbst nicht unrecht eine
Uebereinstimmung seiner
selbst mit dem ganzen
Weltgebäude, für welchen
sich ein nach guten Ver-
hältnissen zusammengesetz-
tes und in Ordnung ge-
brachtes Weltgebäude gar
wol ja ganz vortrefflich zu
schicken scheint. Eines so
großen Wunders hielten

N 2

ματος

lein von den vier mathematischen Wissenstschaf-
ten, der Arithmetik, Musit, Geometrie und Astro-
nomie geschrieben, welche der bekannte Huile: mus
Kylander von Augspurg, zuerst Griechisch und La-
teinisch zu Basel 1556 herausgegeben, mit Anmer-
kungen. Des Kyla: der., eines zu seiner Zeit bra-
ven Gelehrten, Anmerkungen, werde hier mit bey-
fügen, und durch ein X unterscheiden. Zu dessen
Zeiten ist niemand in den Sinn gekommen, zu läug-
nen, daß die Musit eine mathematische Wissenschaft,
oder, welches einerley ist, ein Theil der Mathematik
sey, zu unsern Zeiten aber will es Herr N. u. e. um-
kehren, und sagt, die Mathematik sey gewisser massen
ein Theil der Musit. Es hat aber sel: des bishero
von unsern heutigen Gelehrten noch niemand glau-
ben wollen.

ματος. ἥς ἐν ᾗπασι
 ἔστο θεωρημένης, καὶ
 πάντα διεπέσης καὶ κοσ-
 μήσης, καὶ ἡδονὴν μὲν
 τῇ αἰδήσει, ἁρμονίαν δὲ
 τῇ φύσει, μακαριότητα
 δὲ τῇ νοήσει χαριζομέ-
 νης, περι τῆς ἐν αἰδή-
 σει Μουσικῆς, μᾶλλον δὲ
 τῆς ἐν μιᾷ τῶν αἰδή-
 σεων τῇ ἀκοῇ θεωρημέ-
 νης, ἐν ἐπιτόμῳ διαλη-
 ψόμεθα.

sie die Musik würdig. 2) Da sie nun in allen Din-
 gen sich zeigt, und alles
 vermittelt undzieret, und
 den Sinnen eine reine
 Wollust, der Natur aber
 die Harmonie, dem Ver-
 stande endlich ein Vergnü-
 gen verschaffet, so wollen
 wir von der Musik, die in
 die Sinnen, oder vielmehr
 in einen von den Sinnen,
 in das Gehör fällt, in einem
 kurzen Begriffe handeln.

Φθόγ-

- 2) Von der Uebereinstimmung und Symmetrie des ganzen Weltgebäudes ist von den alten Weltweisen vieles vorgetragen worden, besonders vom Plato, der in diesem Stücke der pythagorischen Weltweisheit gefolget: imgleichen von der Musik der Weltkörper, wovon Cicero im Traume Scipions, und Macrobius hierüber nachzusehen. X) Daß es wirklich an dem sey, daß nach der Meynung der Alten das ganze Weltgebäude nach der allervollkommensten Proportion zusammengesetzt seyn müsse, kann man daher sicher schließen: Sind in den einzelnen Weltkörpern, als Theilen des Ganzen schon so viele treffliche Uebereinstimmungen und Vollkommenheiten anzutreffen, wie viel Harmonie, Vollkommenheit und Schönheit muß nicht erst im Ganzen, als dem Meisterstücke des allervollkommensten Wesens, vorhanden seyn? Da nun die Musik die allerbeste Ordnung, so sich der Verstand der Menschen vorstellen kann, im Kleinen abbildet, so haben die Alten ganz recht gesagt, daß die Musik die Harmonie des ganzen Weltgebäudes vorstelle.

Φθόγγος ἐστὶ φωνῆς
ἀδιαστάτῃ ἐναρμόνιος
τάσις. διάστημα δὲ φθόγ-
γων, ἢ πρὸς ἀλλήλας
ποιὰ χέσις. Σύστημα
δὲ ποιὰ διασημάτων πε-
ριοχή. Ἀρμονία δὲ συ-
σημάτων σύνταξις.

Ὁ μὲν ὅν φθόγγος
ἀδιάστατός ἐστιν, ὡς ἡ ἐν
γεωμετρίας σιγμὴ ἐναρ-
μόνιος δὲ λέγεται, διὰ
τὸ ὅτις ἐκπεφωνῆσθαι,
ὡς δύνασθαι, καὶ μεθ'
ἑτέρων φθόγγων ἐναρμο-
θῆναι. εἰ γὰρ μὴ ὅτως
ἐκφωνηθεῖν, ἀπηχῆς ἐστὶ
φθόγγος, ἐκ ἐναρμό-

Der Ton ist eines durch
keinen Zwischenraum ge-
theilten Klanges gleich
weite Ausdehnung, die sich
zur Harmonie schicket. Ein
Intervall aber ist eine ge-
wisse Verhältniß der Töne
unter einander. Ein Sy-
stem, oder eine Musikleiter,
ist ein gewisser Umfang
von Intervallen. Die Har-
monie aber ist die Verbin-
dung der Musikleitern.

Der Ton also wird un-
theilbar angenommen, wie
in der Geometrie das
Punct. 3) Zur Harmonie
sich schickend aber heißt er,
weil er so ausgedruckt
wird, daß er auch mit ei-
nem andern Tone zur Ue-
bereinstimmung gebracht
werden kan. Wird er aber
nicht so ausgedruckt, so ist

N 3

vios,

- 3) Alle Schüler der Mathematik wissen gar wohl, daß
der mathematische Punct untheilbar ist, solches aber
nur in der Einbildung, keinesweges aber auf dem
Papiere sich so befindet, gleichwohl aber mit Nutzen
also angenommen wird. Eben so verhält es sich,
wenn ein einzelner Ton als untheilbar angenommen
wird.

vios, εἰδ' ἂν φθόγγος es ein mislautender Ton, ὅλως καλοῖτο, ἀλλὰ der nicht übereinstimmt, ψύφος τίς, ἄλλως ἐκ und wird überhaupt kein πεφωνημένος, καὶ πρὸς Ton, sondern ein Geräusch, αἰρμνίαν ἐκ ἔυχρητος, so von ungefähr entstanden, und zur Uebereinstimmung ganz ungeschickt ist, προσηγορίαι δὲ φθόγγων διάφοροι. Τῇ ἀπὸ genennet. Ἐς sind verschiedene Namen der Τόνη, welche aus der Fortschreitung und Ordnung von der Tiefe zur Höhe hergenommen sind: Προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, lambanomenos 4) ἤχηται παρη-

- 4) Es wäre zu weitläufig hier zu erklären, wie die Griechischen Benennungen der Τόνη mit der sogenannten musikalischen, oder des Guido Leiter übereinstimmen, und auch unnöthig: indem nach Macrobius, Boethius, Vallius, Martianus und andern solches der gelehrte Glareanus gründlich und deutlich in seinem Dodecachordo erläutert. Von diesem und andern können die Lehrbegierigen Erläuterung erlangen. Mir lieget ob zu erinnern, daß diese Stelle des Pselli verderbt sey. Selbst aus den Worten des Verfassers ist klar, daß er habe funfzehn Gattungen der Τόνη erzählen wollen, welche Disdiapason, d. i. zwei Octaven, oder funfzehn Τόνη erfüllen, von welchen die mittlere Seyte zweymal genommen wird, weil sie das Ende der ersten Octave und der Anfang der zweyten ist, also daß der Umfang von sechszehn Τόνη in funfzehn Seyten enthalten: Denn gleichwie aus zwey Octaven eine Decimequinte, und keine Decimesexte entsteht, eben so entspringt aus der

παρυπάτη ὑπάτων, ὑ-
πάτη διάτονος, ὑπάτη
μέσων, παρυπάτη μέ-
σων, μέση μόνως, παρὰ-
μεσος, τρίτη διεzeugμένη,
διάτονος διεzeugμένη, νή-
τη διεzeugμένη, τρίτη
ὑπερβολαίων, διάτονος ὑ-
περβολαίων, νήτη ὑπερβο-
λαίων. διὰ τῶν αἰπαρ-
τίζεται, τὸ ἐν πεντε-
καιδεκαχόρδῳ ἑκαταδε-
κάχορδον. τῷ πέρατος
τῷ οὐκ ἰσχύει εἰς ἀρχὴν

ἤπατον, Παρῆπατε ἤ-
πατον, ἤπατε Diatonos,
ἤπατε Meson, Παρῆπα-
te Meson, Diatonos Me-
son, Mese Monos, Para-
mesos, Trite Diezeugme-
ne, Diatonos Diezeugme-
ne, Nete Diezeugmene,
Trite Hyperbolàon, Dia-
tonos Hyperbolàon, Nete
Hyperbolàon. Aus diesen
besteht der Umfang von
sechzehn Tönen bey einem
Instrumente von funfzehn

¶ 4

τοῖς

Quarte und Quinte zusammen genommen eine Octave,
keine None, wie die Musikverständigen wohl wissen.
Es sind aber nur die Namen von vierzehn Tönen
oder Septen, die Töne von sich geben, vorhanden.
Es fehlen also im Griechischen zwischen diesen Wor-
ten: παρυπάτη μέσων und μέση μόνως folgende
Rahmen λευχανὸς μέσων oder vielmehr διάτο-
νος μέσων. Denn Psellus pflegt für Lichanos Dia-
tonum zu sagen. Die Beschaffenheit und Erklärung
der Worte muß man, wie schon gesagt, von andern
herholen, die solches weitläufig vorgetragen. X.)
Was die Griechischen Namen bedeuten, das habe ich
schon in dieser Schrift im I. Bande im II. Theile von
der 6 bis 20 S. zureichend angeführt und erklärt.
Dasselbst kann man auch 12. 19 und 20 S. die
Verbindung der Tetrachorden bey den Alten sehen,
und daraus sicher schliessen, daß hier im Texte des
Psellus der Ton so λευχανὸς μέσων oder διάτο-
νος μέσων heißt, ausgelassen worden.

τοῖς μετέπειτα λαμβανόμενης κατὰ συνέχειαν· ὅν γάρ λόγον ὁ πρῶτος ἔχων φθόγγος πρὸς τὸν ὀγδοὺν ἀναφαίνεται, τὸν αὐτὸν καὶ ὁ ὀγδοὺς, πρὸς τὸν πεντεκαίδεκατον ἔχει. καὶ τὰ μὲν περὶ φθόγγων ἐν τέττοις.

Septen, indem das Ende der ersten Octave zum Anfange der folgenden genommen wird. Denn die Verhältniß, so der erste Ton zum achten, hat ebenfalls der achte zum funfzehnten. So viel von den Tönen.

Τῶν δὲ διασημάτων ἑλάχιστον μὲν ἢ διεσις.

Unter den Intervallen ist das kleinste die Diesis, 5)

εἶτα

- 5) Diese Stelle bedarf einer Anmerkung sehr nöthig. Denn sie ist sehr dunkel, und dabero zu vermuthen, daß sie verderbt sey, vornehmlich bey den Worten *ὁκλῶ ἡμῖν* und *ὁκλωτέταρτον*, die sich keinsweges hieher schicken, wie gezeigt werden soll. Erstlich ist für allen bekannt und auch fleißig vom Glarean vorgetragen worden, wie auf einem Monochord aller Intervallen Verhältnisse untersucht werden, indem durch Hülfe eines beweglichen Steges die Seyte nach gewissen Rationen, die im Psello folgen, in zween Theile getheilt wird, die gegen einander die Quarte, die Quinte, die Octave und übrigen Intervalle ausmachen. Es wird aber ein Monochord aus einer Seyte, so auf zween Stegen über einem Brete aufgespannt ist, verfertigt, dergestalt daß sie vom Anschlagen einen Ton von sich geben kann. Der Ton wird also hervorgebracht, wenn ein Theil der Seyte, nämlich die Länge von dem einen Stege zu dem beweglichen Stege, zum andern Theile, der sich von diesem bis zum andern feststehenden Stege erstreckt, sich wie 8 zu 9, das ist, eine Sesquioctave verhält; denn da entspringt der Ton, wenn beyde Theile der Seyte angeschlagen werden. Wenn nun

ἔτα τὸ ἡμιτόνιον, δι- hernach der halbe Ton,
 πλεον ἔχον ἐπὶ τὸ ὅξυ der aus einer doppelten
 Ν ς τήν

niemand die Seyte des Monochords also in zween Theile theilen wollte, daß sie unter sich einen wirklichen halben Ton, das ist, den Ton auf das richtigste in zween gleiche Theile eingetheilt, ausmachen, so könnte solches nicht anders geschehen, als daß man die Länge der Seyte nach der Hälfte der Verhältniß der Sesquioctave theilte. Dieses aber kann auf keine Weise geschehen. Denn es ist aus den Grundsätzen der Rechenkunst bekannt, und Psellus selbst zeigt solches unten, daß eine Verhältniß theilen, nichts anders sey, als die Quadratwurzel aus ihren Größen, die sie bestimmen, ausziehen; Gleichwie eine Verhältniß verdoppeln, solche quadriren heißt, dreyfach nehmen aber, derselben Würfel hervorbringen. Es kann aber die Quadratwurzel dieser Zahl $\frac{9}{8}$, denn so wird die Verhältniß Sesquioctave geschrieben, unmöglich in Zahlen gegeben werden. Wenn man solche auch gleich in tauben oder irrationalen Zahlen ausdrückt, denn da kann die Wurzel aus $\frac{9}{8}$ also gegeben werden $\sqrt{\frac{9}{8}}$ oder welches einerley ist

$\sqrt{\frac{3}{8}}$ oder $\sqrt{\frac{9}{72}}$ so kann doch die Seyte in zwey

Theile keineswegs also getheilet werden, daß der eine zum andern sich verhielte, wie 3 zu $\sqrt{8}$, indem diese Ration nicht ausgedrückt werden kann, weil eine Zahl zu einer tauben Zahl, das ist keiner Zahl, keine Verhältniß hat. Euclid. 5. Prop. 10. Buch. Viel weniger kann ein halber Ton in zwey Dieses aus eben der Ursache getheilet werden. Um dieser Gründe willen haben die Weltweisen den Ton in zween verschiedene halbe Töne, den größern und kleinern, in gleichen in Commaten und Schismaten und andern dergleichen ungleichen Theilen eingetheilet, wie solches bey den musikalischen Scribenten zu sehen ist.

τὴν παραύξησην τῆς διέσεως. ἔτα ὁ τόνος, διπλὴν ἔχον, τὸ ἡμιτόνιον, τὸν ἐπόγδοον διυαμένον λόγον, ὡς ὁ ἑννά-

Fortschreitung der Diesis in die Höhe bestehet. Als denn der Ton, der den halben Ton doppelt in sich enthält, und die Verhältniß, so sesquioctave heißt, aus-

τος

Was also Psellus an diesem Orte sagt, das ist nicht schlechterdings, sondern überhaupt zu verstehen. Ich kann auch nicht glauben, daß Psellus geschrieben habe, daß der halbe Ton gleichsam 9 zu 4, oder die Diesis gleichsam 9 zu 2 sey, eben als wenn hierinn die Hälfte und der vierte Theil der Sesquioctave bestünde: Denn er ist nicht so ungelehrt gewesen, weil er an einem andern Orte die Verdopplungen der Verhältnisse (woraus im Gegentheil die Theilung abzunehmen) gar wohl vorgetragen hat. Sondern ich glaube, daß er also geschrieben, wie ich es auch übersetzt habe: ὡς εἶναι τὸ ἡμιτόνιον, οἷον τῷ ἑννέα πρὸς ἐκτὼ λόγῳ ἡμισυ τὴν δὲ διέσιν, ὅσα τῷ ἑννέα πρὸς ὀκτὼ τέταρτον. Außerdem würde der Verstand sehr abgeschmactt herauskommen. Die gleich darauf folgende Worte: Obgleich die Einheit in Ansehung der Zahl nicht getheilt werden kann u. scheinen mir deswegen vom Psellus hingesezt zu seyn, damit sich niemand an die Theilung des Tons stoßen möge, welchen er eine Einheit genennet und vorhero gelehret hatte, daß die Einheit untheilbar sey. Denn in der Rechenkunst kann der allerkleinste Theil als eine Einheit angenommen werden: in der Naturlehre aber wird vorgetragen, daß bey einer fortbauernenden Größe (quantitate continua) der allerkleinste Theil nicht angegeben werden kann, und um dieser Ursache willen wird auch die Einheit in der Geometrie getheilt. X.)

τος ἀριθμὸς πρὸς τὸν ὀγδοὺν; ὡς ἔναυ τὸ ἡμιτόνιον, οἷον ὀκτώ ἡμισυ. τὴν δὲ διεσιν ὅσον ὀκτώ τέταρτον. Ἐν γὰρ καὶ ἡ μονὰς ἐ τέμενται κατὰ τῆς ἀριθμῆς ἀλλ' ἡ ἐν ὅλῃ ὡλεπομένη μονὰς, τέμενται γεωμετρικῶς. Τὴν γὰρ ἐπόγδοον διασώζουσιν λόγον νευραίν, δυνατὸν ὑποτεμεῖν εἰς ἡμιπόγδοον ὅπερ ἔστιν ἡμιτόνιον, καὶ ταύτην πάλιν ὑποτεμεῖν εἰς διεσιν δευτέρως. ἡ γὰρ γεωμετρία, καὶ ἐλάττωσα, ἀπὸ τῆς μείζονος κατὰ πάντα τρόπον ἀφαιρεῖται ἐυθεῖαν, καὶ τῇ ἐλάττωσι προστίθῃσι μείζονα. ἔνθεν καὶ

machet, das ist, wie 9 zu 8; daher es kommt, daß der halbe Ton gleichsam die Hälfte von der Sesquioctave, die Di sis aber derselben Viertel ist. Denn obgleich die Einheit in Ansehung der Zahl nicht getheilt werden kann, so kann man sie doch in Ansehung der Materie geometrisch theilen. Denn es ist möglich, daß die Sente, so die Verhältniß der Sesquioctave vorstellt, in die Hälfte der Sesquioctave, das ist, der halbe Ton, eingetheilt werden kan, und dieser wiederum in die Diesis oder Viertelston. Denn in der Geometrie ziehet man so wohl eine kleinere gerade Linie von der größern ab, als man zu einer kleinern eine grössere hinzusetzt. 6) Hieraus folgt,

ἀπαν

- 6) Dieses wird vom Euclides zu Anfange des 10ten B. und vom Aristoteles in der Physik im 3ten Buche, vom Unendlichen gezeigt. In was für Dingen aber die Arithmetik und Geometrie übereinkommen, und in welchen sie von einander abgehen, ist nicht eines

ἅπαν χῆμα, καὶ παραυ-
 ξῆσαι κατὰ τὸ δοκῶν
 μῆκος, καὶ ἀγαγεῖν εἰς
 μείωσιν δύναται. Τῷ
 δὲ ἀριθμητικῇ τέττο αὐδύ-
 νατον. αὐτίκα τὸ δό-
 δὲν τετράγωνον, ἢ μὲν
 ἀριθμητικῇ εἰς ἴσα τε-
 μεῖν τετράγωνον, ἢ δι-
 πλασιασαί τὸ δεδομένον,
 εἰ δύναται. τὸν γὰρ ἑξ-
 καιδέκατον ἀριθμὸν τε-
 τράγωνον ὄντα, εἰδὲ εἰς
 ἴσα δυνατὸν διαμεθεῖναι
 τετράγωνον· τὰ γὰρ
 ὁκτώ τετραγωνιθεῖναι
 αὐδύνατον. ἔτε εἰς ἑτε-
 ρον διπλασιαθεῖναι τε-

daß jede Figur nach Ge-
 fallen kann vermehrt und
 vermindert werden. Die-
 ses aber ist in der Arithme-
 tik unmöglich. Es sey nun
 ein Quadrat gegeben. Die
 Rechenkunst kan solches in
 gleiche Vierecke nicht zer-
 theilen, oder verdoppeln.
 Denn es ist ihr weder
 möglich die Zahl sechzehn,
 welche eine Quadratzahl
 ist, in gleiche Quadrate zu
 theilen, indem die Zahl acht
 unmöglich zur Quadrat-
 zahl gemacht werden kan,
 noch auch so zu verdoppeln,
 daß es ein Viereck bliebe,
 weil die Zahl zwey und
 dreysig gleichfalls unmög-

τραγω-

ieden Thuns zu verstehen, da es doch sehr nöthig zu
 wissen ist. Weil aber dieses kurz nicht gesagt wer-
 den kann, so verweisen wir den Leser auf die Erklärung
 des sechsten Buches des Euclides. Was diese Stelle
 betrifft, so kann ein aufmerksamer Leser die Art ein
 Viereck zu theilen und zu verdoppeln aus der letzten
 Figur der XVI Tab. ersehen. Das erste Quadrat a b
 c d hat eine Seyte a c von 12 Schuh, ist derohalben
 die Fläche 144. Die Hälfte dieses Vierecks ist das
 Quadrat b e d f, dessen Seyte b f ist $\sqrt{72}$, die Fläche
 aber 72 Quadratschuh. Das Doppelte des Vier-
 ecks a b e d ist das Quadrat e h g b, dessen Seyte
 $\sqrt{288}$ ist, die Fläche aber 288. X.)

τετράγωνον. τὸν γὰρ τριάκοντα δύο ἀριθμὸν τετραγωνιοῦναι ἀμήχανον. τῇ δὲ γεωμετρίας τῆτο ῥάδιον. τὴν γὰρ τῷ δοθέντος τετραγώνου πλευρὰν, εἰς διάμετρον ὁ γεωμέτρης μεταλαβὼν, καὶ τετράγωνον αὐτῇ περιθεῖς, ἡμισυ τῷ δοθέντος τετραγώνου ποιεῖ. καὶ τὴν διάμετρον πάλιν τῷ δοθέντος, μελεληφὼς εἰς πλευρὰν, τὸ δοθὲν διπλασιάζει τετράγωνον. ταύτηθαι καὶ ὁ ἐπὶ γδοος τῷ τόνῳ λόγος εἰς ἡμιτόνιον διαρεῖται, καὶ αὖθις εἰς δίεσιν, παραυξήσει δὲ τέτων καὶ ἕτερα αὐσύνδετα διασήμετα γίνεται. τριδίεσις, τριημιτόνιον, διτο-

lich zur Quadratzahl gemacht werden kan. In der Meßkunst aber ist dieses was leichtes. Denn der Meßkünstler nimmt die Seite des gegebenen Vierecks zum Durchschnitte an, um welchen er ein Viereck beschreibt, welches die Hälfte des gegebenen Vierecks ausmacht. Er nimmt ferner den Durchschnitt des gegebenen Vierecks zur Seite an, und verdoppelt dadurch das gegebene Viereck. Gleichergestalt wird die Verhältniß Sesquioctave des Tons, in einen halben Ton, und dieser wiederum in einen Viertelston zertheilet, durch derselben Zusammennehmung aber die übrigen nicht zusammen gesetzten Intervalle bestimmt, nämlich das Intervall von drey Viertelstonen 7) die kleine Terz, die

γίνυτε

- 7) In unserer heutigen Musik haben wir dieses Intervall nicht mehr, bey den Alten aber war es das andere Intervall, oder der dritte Ton des weichen Diatonischen Geschlechts, und hieß Trichanos, wie ich schon

νιόντε καὶ τριτίνιον, καὶ große Terz, die große
ὡς ἂν τις βέλοιστο, καὶ Quarte, und wie man nur
ὁ ῥυθμὸς ἐπιτρεφῇ, ὡς will und das Maasß der
ἐν τοῖς ἐπομένοις γνω- leiter es zuläßt, wie aus
θήσεται. der Folge erhellen wird.

Λύνθεται δὲ εἴρηται, Nicht zusammengesetzte
τῶ ὡς ἐν ἐκσυμφθάρ- aber werden sie genennet,
σεως διὰ τριῶν διέσεων, weil gleichsam durch Zu-
ἢ τριῶν ἡμιτονίων, ἢ sammenschmelzung dreier
καὶ διαφόρων τόνων, μέ- Viertelstöne in eins, oder
λος συναπαρτίζεσθαι, so vieler halben, oder auch
δύναμιν μὲν ἔχον δια- verschiedener Töne die Ge-
φόρων διασημάτων, δι' sangweise vollbracht wird,
ἐνὸς δὲ διασήματος ἀπη- als in denen zwar innerlich
χέμενον παρὰ δὲ ταῦτα verschiedene Intervalle
ἕτερα διασήματα, τὸ stecken, aber nur durch ein
διατεσσάρων καὶ δια- einziges Intervall ausge-
πέντε καὶ διαπασῶν. druckt werden. Ausser die-
ταῦτα δὲ ἐκ ἅμεσας, εἰδ' sen sind noch andere Inter-
αὐτύνθεται, ἀλλὰ δια- valle, die Quarte und die
μέσων τῶν εἰρημένων Quinte und Octave. Diese
πάντων διασημάτων ὁ- aber sind weder unmittel-
δεύοντα. αἱ τῶ μὲν λόγῳ bare, noch nicht zusam-
mengesetzte Intervalle,
sondern überschreiten alle
gedachte Intervalle. 8)

τῆς

deutlich in dieser Biblioth. I. Band. II. Th. 10. S. bis 27. aus dem Aristoxen angeführt habe, und also hier zu wiederholen unnöthig ist.

8) Auch diese Intervalle, die Quarte, Quinte und Octa-

τῆς ἀπὸ τῆς πρώτης φθόγγου, ἐπὶ τὸν τελευταῖον ἤχου, διαστήματα ὀνομάζονται. τῇ δὲ διαμέσῃ φθόγγῳ κατατεταγμένη ποσότητι, τὰς τοιαύτας δευτερογενεῖας ἐθέλξαντο τὸ διατεσσάρων ὡς διατεσσάρων φθόγγων, εἴτε ἐν χορδαῖν διόδεον, καὶ περαινώμενον, καὶ τὸ διαπέντε, ὡς διαπέντε τελέμενον, καὶ τὸ διαπασῶν, ὡς δι' ὅκλῳ τελεῖμενον, διαπασῶν δὲ, τὸ δι' ὅκλῳ λέγεται, ὡς ἐν τῷ ὁκλίῳ χορδῶ τῶν ὅλων διατάξεων συμπληρωμένων, κακεῖθεν αὐτῶν ἐπαναδιπλασμένων, ὡς καὶ ἀπ' αὐτῆς

Sie werden in Ansehung des Klangs, vom ersten bis zum letzten Tone, Intervalle genennet, in Betrachtung der Größe aber der darzwischen liegenden Töne haben sie folgende Namen bekommen, die Quarte nämlich, weil sie durch vier Töne gehet, oder so viel Septen durchschreitet, die Quinte, weil sie aus fünf Klängen, und die Octave, weil sie aus achten bestehet, Diapason aber, oder durch alle, heisset die Octave deswegen; weil sie acht Septen durchschreitet, und gleichsam alle Intervalle in dem Octochord enthalten sind, so daß sie von dort an nur wieder verdoppelt werden, wie aus der Uebereinstim-

δηλᾶ-

me sind aus ganzen und halben, großen und kleinen Tönen zusammengesetzt. 3. E. Es bestehet aus der großen und kleinem Terz die Quinte, die große Terz wiederum aus einem großem und kleinem ganzen Tone, die kleine Terz aus zwey großen halben und einem kleinen um ein Comma vermehrten halben Ton. S. diese Schrift I. B. IV. Th. 13. S. V; Th. 42. 43. S. II. Band I. Th. 136. S.

δηλῶται τῆς φερωνο-
μίας τῶν κλήσεων· δις
γὰρ διὰ τεσσάρων, καὶ
δις διὰ πέντε, καὶ δις
διὰ πασῶν αἱ μετὰ ταῦ-
τα διαζάσεις καλεῖνται. mung der Benennungen
mit der Sache selbst erhel-
let. Denn die zusammen-
gesetzte Quarte, die zusam-
mengesetzte Quinte 9) und
Octave werden nach diesen
Intervallen benennet.

Συμ-

- 9) Ob es gleich im Griechischen δις διὰ τεσσάρων, und δις διὰ πέντε, heisset, das ist, die Quarte und Quinte zweymal genommen, wodurch die Septime und None entstehet, so habe ich es doch die zusammengesetzte Quarte und die zusammengesetzte Quinte übersezt, weil diese Stelle ganz gewiß verderbt ist, und sonst keinen Verstand haben würde. Eylan- der hat solches ebenfalls bemerkt, und seine Worte lauten also: Es ist ohne Zweifel die zusammenge- setzte Quarte u. zu lesen. Denn die Quinte zwey- mal genommen, ist nichts weniger als eine Conso- nanz, sondern eine Dissonanz, welche die Tontünstler die None heissen. Wollte man die zusammenge- setzte Quinte lesen, so wird es diejenige Consonanz seyn, so Duodecime genennet wird. Die Quarte aber zweymal genommen ist die Septime, welche all- zeit eine Dissonanz, niemals eine Consonanz ist. Gleichwie aber die Quarte niemals schlechterdings eine Consonanz, sondern nur, nach Beschaffenheit der Umstände: Also ist auch die zusammengesetzte Quarte oder Undecime, nur in gewissen Umständen unter die Consonanzen zu zählen, von welchen sie außerdem ausgeschlossen wird. Ein mehrers ist bey andern zu suchen, doch habe meine Meynung zu beweisen nö- thig gehabt, welche die folgende Worte des Psellus, da er die Beyspiele der Antiphonen erzählt, offenbar bestätigen, und noch deutlicher die Stelle da er leh- ret, aus wie viel Tönen jede Consonanz bestehe.

Συμφωνεῖ δὲ, ἡ μὲν
διὰ τεσσάρων διατάσεις
καὶ ἡ διὰ πέντε, κατὰ
παράφωνον, ἡ δὲ διὰ
πασῶν καὶ ἡ δις διὰ τεσ-
σάρων καὶ ἡ δις διὰ πέν-
τε καὶ ἡ δις διὰ πασῶν
κατὰ ἀντίφωνον. διαφέ-
ρει δὲ ἀλλήλων, τὸ τε
παράφωνον καὶ ἀντίφω-
νον, τῷ τὸ μὲν παρά-
φωνον ἀνισοχρόνως συμ-
φωνεῖν, ἡπίως πῶς καὶ
εὐρύθμως διαδεχομένων
ἀλλήλοις τῶν φθόγ-
γων ἀναλογίαις καὶ λό-
γοις καθ' ὁμαλότητα,
τὸ δὲ ἀντίφωνον, ἰσο-
χρόνως τῷ ὁξέως τῷ
βαίρει κατὰ ταυτὸν συμ-
φωνήντος, οἷον τῷ ὀγδόῳ
τῷ πρώτῳ, τῷ ἑνδεκάτῳ
τῷ τετάρτῳ, τῷ δωδε-
κάτῳ τῷ πέμπτῳ, καὶ
τῷ πέντε καὶ δεκάτῳ

Es stimmen aber die
Intervalle, die Quarte
und Quinte, nach dem Ge-
schlecht der Consonanzen,
so die Griechen Parapho-
num nennen, überein; die
Octave aber und die zu-
sammengesetzte Quarte,
zusammengesetzte Quinte
und doppelte Octave nach
demjenigen Geschlecht der
Consonanzen, so die Grie-
chen Antiphonum heißen.
Es ist unter bestimmend
(paraphonum) und zu-
stimmend (antiphonum)
dieser Unterscheid. Nach
dem Paraphonum ist die
Uebereinstimmung zu un-
gleicher Zeit, wenn die Ver-
hältnisse der Töne nach ih-
ren Proportionen und Ra-
tionen gleichförmig auf
einander folgen; das An-
tiphonum aber ist, wenn
ein hoher Ton mit einem
tiefern zu gleicher Zeit ü-
bereinstimmt, nämlich wenn
der achte Ton mit dem er-
sten, der elfte mit dem
vierten, der zwölfte mit
dem fünften, und der fünf-

τῶ ὀγδόῳ, συνανιόντων ἢ συγκατιόντων ἐν ταῖς τάτεσιν, ἢ ἀνέτεσι, τῶν ἑαρέων τοῖς ὀξέσιν, ἢ τῶν ὀξέων τοῖς ἑαρέσι κατὰ ἀνάλογον. ὁ δὲ τόνος, καὶ τὸ ἡμιτόνιον καὶ ἡ διέσις, καθ' ἑαυτὰ θεωρούμενα, ἀρχὴ μὲν συμφωνίας. ἔπω δὲ συμφωνία. συμπληρεται δὲ τὸ μὲν διὰ τεσσάρων, ἐκ δύο τόνων, καὶ ἡμιτονίας καὶ μικρὸν τι πρὸς, ὃ καὶ διεσέως ἦτον ὄν, προσωνομίας ἐκ ἔτυχε. τὸ δὲ διὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ ἡμιτο-

zehnte mit dem achten, erhöht aufsteigen, oder erniedriget herunter gehen, so daß die tiefen mit den höhern, oder die höhern mit den tiefen der Verhältniß gemäß übereinkommen. 10) Der Ton, der halbe und Viertelston, sind zwar, an und vor sich betrachtet, der Anfang zur Consonanz, nicht aber die Consonanz selber. Es bestehet aber die Quarte aus zweien ganzen und noch etwas mehr als einem halben Ton, welches, weil es weniger als ein Viertels-ton ist, keinen Namen hat. Die Quinte aber hält drey und einen halben Ton in
 νίε,

- 10) Aus des Psellus Vortrage ist deutlich genug, daß Paraphonum eine Consonanz in der Melodie, und Antiphonum eine Consonanz in der Harmonie sey. Die Beispiele so er von der letztern gegeben, sind lauter Octaven. Denn vom ersten bis zum achten Tone sind eben so viel Stufen, als vom vierten bis zum elften; vom fünften bis zum zwölften, vom achten bis zum funfzehnten Tone: Daß er aber nur Exempel von Octaven gegeben, kommt daher, weil die Alten die Terzen für keine Consonanzen hielten, vielweniger die Sexten; mit Quartan und Quinten aber auf und abzusteißen verbot ihnen das Gehör.

νίς, τὸ δὲ διὰ πασῶν δι' ἕξ, τὸ δὲ διαπασῶν καὶ δὲς διὰ τεσσάρων, δι' ὀκτώ καὶ ἡμιτονίς. τὸ δὲ διαπασῶν καὶ δὲς διὰ πέντε δι' ἑννέα καὶ ἡμιτονίς, τὸ δὲ δὲς διὰ πασῶν διὰ δώδεκα. Λόγος δὲ τῷ μὲν διατεσσάρων ἐπίτριστος, τῷ δὲ διὰ πέντε ἡμιόλιος, τῷ δὲ διὰ πασῶν διπλασίος, τῷ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων, διπλασιεπιμερής, τῷ διὰ πασῶν καὶ δὲς διὰ πέντε,

sich, die Octave sechs Töne, die zusammengesetzte Quarte acht und einen halben Ton, 11) die zusammengesetzte Quinte aber neun und einen halben Ton, und die zusammengesetzte Octave zwölf Töne. Die Verhältniß der Quarte ist $1\frac{1}{2}$, der Quinte $1\frac{1}{2}$, der Octave aber doppelt, oder 2, der zusammengesetzten Quarte $2\frac{2}{3}$, der zusammengesetzten Quinte 3, 12) damit solches besser in

§ 2

τριπλα-

11) Es kann nicht heißen im Griechischen διαπασῶν καὶ δὲς διὰ τεσσάρων, welches keinen Verstand hätte; Eben so wenig kann man gleich darauf lesen διαπασῶν καὶ δὲς διὰ πέντε. Denn eine Octave und zwei Quartan machen elf Töne, und eine Octave und zwei Quinten dreyzehn Töne aus, nicht aber acht und einen halben Ton, und ferner neun und einen halben Ton, wie doch Psellus geschrieben hat, da er von Consonanzen redet. Es ist also offenbar, daß das Wörtlein δὲς von einem Abschreiber aus Unachtsamkeit oder Unverstand eingestrichet worden.

12) Im Griechischen διὰ πασῶν καὶ δὲς διὰ πέντε wurde falsch also gelesen, wie an einigen andern Orten, da das Wörtlein δὲς überflüssig ist. Weil folget, daß die Octave mit der Quarte, das ist die Undecime, eine doppelte übertheilende (duplam superpartientem) Verhältniß ausmacht, welches von der doppelten zweyübertheilenden Dreytheil (de du-

τριπλάσιος, εἶον ὡς ἐπὶ
 ὑποδείγματος κείδω
 πρῶτος ἐν ἀριθμοῖς ὅρος,
 ὁ ἕκτος ἡμῖν ἀριθμός,
 πρὸς ὃν πάντως ἐπίτρι-
 τος ὁ ὄγδοος, ἡμιόλιος ὁ
 ἐννατος, διπλάσιος ὁ δω-
 δέκατος, διπλασιεπιμε-
 ρῆς ὁ ἐξ καὶ δέκατος,
 ἕκτος δις τὸ ἔχων, καὶ δύο
 μέρη αὐτῷ τριπλάσιος
 ὁ ὀκτώκαιδέκατος, τετρα-
 die Sinnen falle, so nehme
 man zum Beispiele aus
 den Zahlen zur ersten die
 Zahl 6 an, in Ansehung
 welcher die Zahl 8 Ses-
 quitertius, das ist, $1\frac{1}{3}$, die
 Zahl 9 Sesquialter, $1\frac{1}{2}$,
 ist, die Zahl 12 macht das
 doppelte, 16 das doppelte
 übertheilende, nämlich das
 doppelte zweyübertheilen-
 de Drentheil, 13) 18 das
 πλάσιος,

pla superbipartiente tertias) zu verstehen ist. Diese
 wird aus den Verhältnissen der Octave und Quarte,
 nämlich der doppelten und ein und ein Drittel, zu-
 sammengesetzt, wie diejenigen wissen, so die Rechen-
 kunst verstehen. Denn $\frac{2}{3}$ mit $\frac{2}{3}$ multiplicirt, thut $\frac{4}{9}$
 oder $2\frac{2}{3}$. Also steckt in der Duodecime, oder der zu-
 sammengesetzten Quinte, die dreysfache Verhältniß,
 die aus den Verhältnissen der Octave und Quinte,
 der doppelten und Sesquialtera entstanden. Denn
 $\frac{2}{3}$ zweymal genommen, macht drey aus. Diese
 Worte bekräftigen meine Meynung von der Lesart
 dieser Stellen augenscheinlich. X.)

- 13) Man muß sich nicht daran stoßen, wenn Psellus
 sagt, die Verhältniß der Quarte sey $1\frac{1}{3}$, der Quinte
 $1\frac{1}{2}$, der Octave 2, der zusammengesetzten Quarte $2\frac{2}{3}$,
 der zusammengesetzten Quinte 3. Jedermann
 weiß, daß die Ration der Quarte 3:4, der Quinte
 4:3, der Octave 1:2, der zusammengesetzten Quar-
 te 3:8, der zusammengesetzten Quinte 1:3 sey:
 Psellus aber versteht unter der Verhältniß den Ex-
 ponenten. Nämlich der Exponent der Quarte 3:4

πλασίος, ὁ εἰκοσὸς τέταρτος. εἰδέναι μέντοι χρὴ, ὡς ἔπρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν φθόγγων ἢ τῶν χορδῶν οἱ λόγοι τῶν διατάσεων κρίνονται, ἀλλὰ πρὸς τὴν ἐπίτασιν τῆς ἡχῆς, τῆς ἀπὸ τῆς βαρέως πρὸς τὸ ὀξύτερον. ἐπέτσιγε τὸ διὰ πέντε διάστημα λόγον ἡμῶλιον ἔχον, ἔπρὸς τὴν ὑπεροχὴν τῆς τῶν φθόγγων ποσότητος, ἣν ἔχει πρὸ αὐτῆς συκρινόμενος, φαίνεται ἡμιόλιος.

Πρὸς μὲν γὰρ τὸν πρῶτον φθόγγον πενταπλασίῳ ἐυρίσκεται, πρὸς δὲ τὸν δεύτερον διπλασιμημόλιος, πρὸς δὲ τὸν τρίτον, ἐπιδιμερής, πρὸς δὲ τὸν τέταρτον

drensfache, 24 das vierfache aus. Man muß aber wissen, daß die Verhältnisse der Intervallen nicht nach der Zahl der Töne oder der Saiten beurtheilt werden, sondern nach dem Abstände des Tons, der von der Tiefe zur Höhe enthalten. Denn das Intervall, die Quinte, welcher Verhältniß anderthalb ist, scheint nicht nach der Erhöhung der GröÙe bey den Tönen, welche sie in Ansehung der fürhergehenden Töne hat, anderthalb zu seyn.

Denn auf diese Art wäre es in Ansehung des ersten Tons das fünffache, gegen den andern, das doppelte und ein halbes, gegen den dritten, ein ganzes und zwey Drittel, gegen den vierten, eins und ein Vier-

3

ἐπι-

ist $1\frac{1}{3}$, denn drey steckt in vier, ein und ein drittelmal. Der Exponent der Quinte $2 : 3$, ist $1\frac{1}{2}$; Es werden also die Verhältnisse hier darnach beurtheilet, wenn man betrachtet, wie oft die kleinere GröÙe eines Intervalls in der Größern steckt.

ἐπιτέταρτος. ἐπ' ἑδενὶ
 δὲ δέικνυται ἡμιόλιος.
 πρὸς τὴν ἐπίτασιν, τοι-
 γάρῃ τῆς ὀξύτητος, ἢ
 πρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν
 φθόγγων κρίνεται ἡμιό-
 λιος. τὸ δὲ αὐτὸ καὶ
 περὶ τὰς λοιπὰς τῶν
 λόγων νοήσαμεν. ἐξεύ-
 ρηνται δὲ οἱ τοιοῦτοι τῶν
 διασάσεων λόγοι, ἀπὸ
 τῆς διαφορᾶς τῆ μή-
 κους τῶν χορδῶν, ἢ τῆς
 παχύτητος, ἢ τῆς τά-
 σεως, γενομένης κατὰ
 τὴν εὐροφὴν τῶν κολά-
 βων, ἢ γνωριμώτερον
 ἀπὸ τῆς ἐξαρτήσεως
 τῶν ᾠαῶν. Ἐπὶ τῶν
 δὲ ἐμπνευστῶν, ἢ ἀπὸ
 τῆς εὐρύτητος τῶν κοι-
 λιῶν, ἢ ἀπὸ τῆς ἐπι-
 τάσεως τῆ πνεύματος

tel. 14) Mit keinem aber
 kann anderthalb vergli-
 chen werden. Man hat
 also auf den Abstand der
 Höhe und nicht auf die
 Anzahl der Töne zu sehen
 bey Anderthalb. Eben die-
 ses ist auch von den übr-
 igen zu verstehen. Es sind
 aber diese Verhältnisse der
 Intervallen aus dem Un-
 terscheide der Länge und
 Dicke der Saiten gefun-
 den worden, ingleichen aus
 der anspannenden Kraft
 der Wirbel, und noch
 deutlicher durch Anhän-
 gung der Gewichte. Bey
 den Blasinstrumenten a-
 ber durch die Weite der
 Aushölung, und durch
 das Verstärken oder Nach-
 καὶ

- 14) Psellus sagt, man müsse die Verhältniß der Quin-
 te nicht nach der Anzahl der Töne bestimmen, das ist,
 für den ersten und letzten Ton 1 : 5 hinschreiben, weil
 sonst das fünffache herauskommen würde, indem
 1 in 5 fünfmal enthalten, da doch der Exponent der
 Quinte $1\frac{1}{2}$ sey. Nach dieser Art müßte sich auch
 der andere und fünfte Ton wie $2\frac{1}{2}$ verhalten, weil 2
 in 5 zwey und ein halb mal steckt, welches doch falsch
 ist, indem der Exponent der Quarte $1\frac{1}{3}$.

καὶ ἀνέσεως. Τῶν δὲ διασημάτων, τὸ μὲν ἐστὶ τετράχορδον, τὰς τῆ διατέσσαρων ἅπασας ἐμπεριέχον δυνάμεις, τὸ δὲ πεντάχορδον τὰς τῆ πέντε δυνάμεις περιλαμβάνον, τὸ δὲ ὀκτάχορδον τὴν ὅλην διαπασῶν περιέχον ἰχύν, τὸ δὲ κατὰ συνέχειαν ἐκκαδεκάχορδον, τὴν τῆ δις διαπασῶν ὀλυχερῆσιν ἔχον διάτασιν, διπλαῖν τὰς δυνάμεις ἀποφερόμενον, αὐτὰς τε γὰρ προειρημένας, καὶ τὰς τῆ δις διὰ τεσσάρων, καὶ τῆ δις διὰ πέντε, καὶ τῆ δις διαπασῶν ἐν ἑαυτῷ περιέχει. Διαφέρει δὲ τὰ συστήματα τῶν ἐν μέσῳ

lassen des Anblasens. 15) Ferner ist ein anders der Intervallen Tetra-chord, welches alle Eigenschaften der Quarte in sich hält, ein anders das Pentachord, so alle Eigenschaften der Quinte in sich begreift, ein anders das Octochord, welches alle Kraft der Octave einschließt, ein anders ein völliger Inbegriff von sechszehn Seyten, der den ganzen Umfang, der zusammen-gesetzten Octave in sich hält, und doppelten Nutzen hat, indem er die erstgedachten Intervallen, und die Septime und die None und die zusammen-gesetzte Octave in sich begreift. 16) Unter den Systemen, oder Verbindungen der Intervallen, und den Intervallen, so in

D 4

διαση-

15) Das meiste kömmt bey den Blasinstrumenten auf derselben Länge an.

16) Ein Tetra-chord ist eine Reihe von vier Seyten, ein Pentachord von fünf Seyten, ein Octochord von acht Seyten, ein Ecadecachord ein Inbegriff von sechszehn Seyten.

διασημάτων, τῷ τὰ μὲν, ἐν ὕλῃ τὴν σύστασιν ἔχειν, τὰ δὲ διασήματα ἐξ ἀφαιρέσεως τῆς ὕλης νοεῖσθαι. Τῆς δὲ ἀρμονίας διόν, τὸ τὰ τοιαῦτα συστήματα συντάττειν καὶ συναρμολογεῖν, πρὸς τὸ τοῖόν δε τῆς μελωδίας γένος, οἷον τὸ διάτονον, τὸ χρωματικόν, καὶ τὸ παρωνύμως ἀπ' αὐτῆς ἀρμονίας ἀρμονικὸν προσαγορευόμενον. εἰ μὲν ἔνδιὰ τόνων τὸ πλεῖστον ἡ ἀρμονία προάγοιτο, τὸ διάτονον ἔτω καλέμενον κατασκευάζεται γέ-

der Mitte derselben liegen, ist dieser Unterscheid, daß jener Zusammensetzung der Materie nach betrachtet wird, diese aber, wenn man die Materie in Gedanken absondert, verstanden werden. 17) Der Harmonie kommt es zu, die Verbindungen der Intervalle zusammen zu setzen, u. nach einem Geschlechte der Melodie übereinstimmend zu machen, dergleichen das diatonische, chromatische, und enharmonische ist, welches von der Harmonie selbst den Namen hat. Wenn nun die Harmonie hauptsächlich durch Töne fortschreitet, 18) so entstehet auf

vos,

17) Psellus will hier sagen, bey den Verbindungen der Intervallen siehet man auf die Anzahl der Töne, aus wie vielen solche bestehen, und das macht die Materie der Systemen aus. Wenn man aber ein Intervall aus einem solchen System betrachtet, z. B. die Quinte, so siehet man nicht mehr auf die Materie der Quinte, als die fünf Töne einschließt, sondern nur auf derselben Exponenten, und sondert also die Materie in Gedanken ab.

18) Psellus nimmt hier das Wort Harmonie in einem andern Verstande, als wir es heute zu Tage zu neh-

νος, εἰ δὲ δι' ἡμιτο-
νίων, τὸ χρωματικόν,
εἰ δὲ διέσει μᾶλλον, ἢ
ἁρμονία συνέχεται, τὸ
ἁρμονικὸν λεγόμενον ἀ-
παρτίζεται μέλος, ὃ
μὲν τὸ πᾶν διὰ τόνων
τὰ τῆς ἁρμονίας προ-
φέρεται, ὃδὲ δι' ἡμιτο-
νίων, τὸ πᾶν, ὃδὲ τὸ
πᾶν ἐκ διέσεων, ὃδὲ γὰρ
δυνατὸν.

Ἄλλ' ἐπεὶ τρισὶ δια-
σάσει τὸ διατεσσάρων
ἀπῆρτιζαι δυσι δὲ τό-
νοισι καὶ ἡμιτονίῳ διέ-
ληπται, δύο τονιαίων
διασημάτων ἐντυθεμέ-
νων, ἀνάγκη τὸ λοιπὸν

diese Art das diatonische
Geschlecht, durch halbe Zo-
ne aber das chromatische,
19) bestehet aber die Har-
monie mehrentheils aus
Viertelstonen, so ent-
springt der sogenannte har-
monische Gesang, oder
Geschlecht. Doch wird
die Harmonie weder aus
ganzen Tönen allein, noch
aus halben Tönen allein,
noch aus Viertelstonen
allein zusammengesetzt, wel-
ches auch nicht möglich ist.

Sondern weil die Quar-
te aus drey Intervallen be-
steht, welches nämlich
zween ganze und einen hal-
ben Ton begreift, so muß
nothwendig, nachdem man
zween ganze Töne darzu
bestimmt, noch ein halber

§ 5

τελεῖν

men pflegen. Es heisset hier bey ihm so viel als
eine Verbindung verschiedener Töne nach einer ge-
wissen Ordnung, das ist, eine Tonart, eine Musiklei-
ter, ein System.

19) Chromatisch ist eigentlich so viel als bunt. Weil
nämlich dieses Geschlecht aus mehrern halben Tö-
nen bestehet, als das diatonische, und mit solchen
gleichsam ausgemalt und verzieret ist, so haben es
die Alten das bunte Geschlecht genennet.

τελεῖν ἡμιτόνιον καὶ τετ-
 ᾶν εἴη τὸ διὰ τεσσάρων
 διάτονον ὀνομαζόμενον
 γένος, ἐξ ἡμιτονίᾳ καὶ
 δύο ἀπαρτιζόμενον τό-
 νων. εἰ δὲ δύο εἴη τὰ
 ἡμιτόνια, τὸ λοιπὸν γέ-
 νοιτο ἂν ἐκ συμφθάρ-
 σεως διάσημα, τριημι-
 τόνιον ἀσύνδετον, ἐξ
 ἡμιτονίων δύο, καὶ τριη-
 μιτονίᾳ συγκεκραμένον,
 εἴη δὲ ἂν τετὸ τὸ δια-
 τεσσάρων γένος χρω-
 ματικὸν, παθητικώτε-
 ρόν τε τῷ προτέρῳ καὶ
 γοέτερον. εἰ δὲ κατὰ
 δύο διέσεις ἡ μελωδία
 προάγοι, τὸ θάτερον
 ἔσται τῶν διασημάτων
 ἐν διτόνιον ἐκ συμφθάρ-
 σεως, καὶ τὸ διὰ τεσ-

Σον übrig bleiben; der glei-
 chen Quarte wird das dia-
 tonische Geschlecht geneñt,
 so aus einem halben und
 zween ganzen Tönen zu-
 sammengesetzt ist. Wenn
 aber zween halbe Töne zu-
 gegen sind und das übrige
 20) in ein einziges In-
 tervall zusammen ge-
 schmolzen wird, nämlich in
 ein nicht zusammengesetz-
 tes Intervall von dreyn hal-
 ben Tönen, so daß sie aus
 zweyn halben und einem
 Intervall von dreyn hal-
 ben Tönen besteht, so heißt
 diese Quarte das chroma-
 tische Geschlecht, welches
 zu Erregung der leiden-
 schaften und Traurigkeit
 geschickter als das vor-
 hergehende ist. Wenn
 aber die Melodie durch
 zween Viertelstöne fort-
 schreitet, so wird das übrige
 ein aus zween ganzen
 Tönen zusammenschmol-
 zenenes Intervall seyn, und

σάρων

20) So nämlich noch zur Ausfüllung einer Quarte
 gehöret.

σάρων τῷτο γένος ἁρμο-
νικὸν ὀνομάζεται, τῷ
ἑναυ ἄριστον, ἐκ τῆς κοι-
νῆς ἁρμονίας τὴν παρω-
νυμίαν ἀπενεγκάμενον.
τὸν ὁμοιον δὲ τρόπον καὶ
τὰ λοιπὰ τῶν συσημά-
των ἡ ἁρμονία συντάτ-
ται, τῷ γὰρ ἐνὸς τῷ
τετραχόρδῳ περὶ τὰ
διαστήματα τῷ διατεσ-
σάρων συντακτικῷ ὑπο-
δείγματι ῥάδιον φιλο-
μαθεῖ καὶ περὶ τῶν
ἐξῆς συσημάτων κατα-

dergleichen Quarte heißt
das harmonische Ge-
schlecht, welches das beste
ist, und seinen Namen von
der Harmonie überhaupt
bekommen hat. 21) Auf
gleiche Art setzt auch die
Harmonie die übrigen
Verbindungen der Töne
zusammen, und da man
gezeigt, wie im Tetra-
chord die Intervalle mit
einander verbunden wer-
den, so kann nun ein Lehr-
begieriger leicht auf die
folgenden Verbindungen
der Töne schließen. 22)

σοχά-

21) Dieses alles was hier Psellus von den drey Ge-
schlechtern vorgetragen, kann man im I. B. II. Th.
von der 4 bis 24 S. viel ausführlicher nachlesen, und
überhaupt sich einen viel bessern Begriff von der
Musik der Alten, als aus des Psellus sehr kurzem Vor-
trage machen, welches um so viel nöthiger ist, da zu
unsern Zeiten die wenigsten Componisten, auch die,
so andre lehren wollen, einen richtigen Begriff von
der Alten Musik, sonderlich den drey Geschlechtern
haben.

22) Nämlich wenn eine Quarte und Quinte wieder
mit einander verbunden werden, daß eine Octave
daraus entsteht, oder wenn zwei dergleichen Octa-
ven zusammengesetzt werden. Von den verschiede-
nen Verbindungen der Töne bey den Alten nach den
Tetrachorden siehe musikl. Bibliothek. I. B. II. Th.
von der 8 bis 13 S.

σοχάζεσθαι. Δυσμελο-
δικώτατον μέντοι τὸ
ἁρμονικὸν γένος τῆς με-
λοδίας ἐστὶ, καὶ πολλῆς
τρεβῆς, καὶ συνηθείας
δεόμενον, ὅθεν ἔ δ' εἰς
χρῆσιν βραδύως ἔρχεται,
τὸ δὲ διάτονον, ἀπλῆν-
τε, καὶ γενναῖον καὶ
φυσικώτερον, διὸ δὴ τῷ
το παραλαμβάνει καὶ
πλάτων. τέτων δὲ πάλιν
ἑκάστον ποικίλλεται,
καὶ εἰς πολλὰς διαιρέ-
σεις καὶ διαφορὰς καὶ
εἰδῆ μελοδιῶν κατατέ-
μνεται, καὶ νῦν μὲν λύ-
διον, νῦν δὲ Φρύγιον, νῦν
δὲ δῶριον ἐναρμόζεται
μέλος. ὧν ἑφ' ἑκάστῳ
παιήων, ὑμέναιος, ἑξά-

Das allerschwerste Ge-
schlecht der Melodie in der
Ausübung ist das harmo-
nische, worzu eine lange
Uebung und Gewohnheit
erfordert wird, daher man
es auch nicht leicht gebrau-
chet. Hingegen das diato-
nische ist einfach, edel und
der Natur gemäß, weswe-
gen es auch Plato ange-
nommen. Von diesen aber
ist jedes wieder unter-schie-
den, und in viele Einthei-
lungen, Unterschiede und
Gattungen vertheilt. Denn
bald wird ein Gesang nach
der Iydischen, bald nach der
Phrygischen, bald nach der
Dorischen Tonart gesetzt. 23) Nach
diesen Tonarten wurde der
Lobgesang, den Göttern zu
Ehren, ein Hochzeitlied, und
der Gesang bey Aus-
gange einer Fabel, abge-
dies,

23) Es war ferner die Aeolische, Mixolydische und Zo-
nische Tonart bey den Alten bekannt, ingleichen die
Hypolydische, Hypophrygische, Hypodorische, Hypo-
aolische, Hypomixolydische und Hypoionische, wo-
von 19. und 20. S. im I. B. II. Theil einige Nach-
richt nachgelesen werden kann.

διος, καὶ ὅσα ἔδῃ με- faßt, nebst andern Gat-
λωδιῶν εἶνα φαίνεται. & tungen der Gesänge. 24)

γὰρ

24) Was Exodius für ein Gesang gewesen, das ist mir, aufrichtig zu bekennen, unwissend. Vielleicht war's ein Gesang, dessen man sich zu Anfange der Feldzüge oder Reisen bedienet. X.) Exlander hätte als einer der gut Griechisch verstanden, vielmehr zu Ende der Feldzüge oder Reisen sagen sollen. Es war aber Exodius ein solcher Gesang, dessen sich die Griechen und hernach die Römer zum Beschlusse ihrer Trauer- und Lustspiele bedienet hatten. Andre wollen, daß man sich desselben auch beym Beschlusse eines Aufzugs bedienet hatte, welches wahrscheinlich ist, woben jedoch kein Zweifel, daß die Exodii nach Endigung eines Aufzugs von dem Exodio nach Vollendung des ganzen Trauer- oder Lustspiels unterschieden gewesen. Vielleicht hat man auch andere Gesänge bey Ausgange eines Lustspiels, andere bey einem Trauerspiele gehabt. Aus wie viel Stimmen eigentlich ein solcher Gesang bestanden, kann man mit völliger Gewißheit nicht darthun. Nach Bulengerum im II. Buch 12. C. de theatro-wäre es mehr denn eine Person gewesen, als welcher sagt: quemadmodum autem inducebatur chorus a tibicine in scenam, ita & reuocabatur ac mittebatur, unde modi tibicinum, quibus receptui canitur, dicuntur ἐξόδιοι. Wenn gleich ein Pfeifer vorhergegangen, der blasend dem Chor, oder die übrigen Musikos aufgeführt, und eben so wieder blasend abgeführt, so folget doch noch nicht daraus, daß er allein geblasen haben muß, wie Herr Matther im musikl. Aufschlagbuch 234. S. meynet; Sondern es ist vielmehr höchstwahrscheinlich, daß sie den Hauptpfeifer, der sie durch den Exodium zum Fortgehen aufgerufen, werden geantwortet und mit ihm hernach zugleich gespielt haben. Ja Bulenger bekräftiget dieses gleich darauf

γὰρ τῇ τῶν διασημάτων
μόνῃ μεταφορᾷ, ἔδῃ
τῇ μόνῃ τέττων διαφο-
ρᾷ, ἀλλὰ καὶ ταῖς χο-
λαιοτέραις καὶ ταχυναῖς
μεταβάσεσι, διαμοναῖς
τε καὶ ῥεαῖς καὶ ταῖς
τῶν ἐπαφῶν καὶ κρεμά-
των ποικίλαις μετα-
χειρίσεσι, τὰ μυρία τῶν
μελωδιῶν, καὶ ποικίλαι
κατασκευάζεται.

Denn es werden nicht nur
durch die Veränderung
der Intervallen und dersel-
ben Unterscheid allein, son-
dern auch durch die lang-
samern und geschwindern
Fortschreitungen, Hal-
tungen, und wenn der Ge-
sang fortfließet, ferner
durch verschiedene Hand-
habung der Tacte und
Schläge unzählige und
ganz verschiedene Gattun-
gen der Melodie hervorge-
bracht. Ende.

selbsten, wenn er schreibt: Exodium, canticum est, quod exeuntes canunt, nämlich musici, wie solches der Verstand der Worte leicht giebt. Uebrigens siehet man wohl, daß denjenigen, so von der Musik der Alten umständliche Nachricht verlangen, durch diese wenigen Blätter keine Gnüge geleistet werden kann, ohngeachtet sie was darzu beytragen mögen; Sondern wer hierinn völlig unterrichtet seyn will, muß die vom M. Meibom und D. Wallis herausgegebenen Griechischen Scribenten von der Musik der Alten aufschlagen und verstehen lernen, welche ich zu seiner Zeit mit Fleiß durchgehen und das nützlichste davon hier beybringen will. Unterdessen ist es nöthig gewesen, den Liebhabern indessen einen Vor- schmack zu geben, denen zu gefallen ich den Psellum in der Grundsprache beygefüget, unsern deutschen Musikverständigen zu Nutzen aber übersetzt.

II. Die

II.

Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem hier mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen von Christoph Gottlieb Schrötern, Componist und Organist zu St. Nicolai in Nordhausen, wie auch der Societät der musikalischen Wissenschaften Mitglied. *)

Einleitung.

§. I.

Seyne nicht, hochzuehrender Leser, daß ich mit dem critischen Musico einen leeren Wortstreit führen wolle: denn ich habe meinen Verstand jederzeit mit nützlichen Wahrheiten ernähret. Halte diese Schrift nicht für überflüssig: denn des critischen Musici vermischter Vortrag ist in der musikalischen Bibliothec noch nicht zur Hälfte untersucht. Wieb dich nicht eher für seinen Anhänger aus, bis du beweisen kannst, daß seine wankende Urtheilskraft der deinigen gleich sey. Tritt nicht eher auf meine Seite, bis du diese Blätter vom Anfange bis zu Ende genau geprüft. Zieheth die Wahrheit dich alsdenn
von

*) Ich rücke hier eine Schrift ein, so ihrem Verfasser so wohl wegen der Gründlichkeit als nachdrücklichen Bescheidenheit Ehre macht. Ich habe keine Anmerkungen hinzusetzen können, noch wollen, um meinen Worten in dieser Schrift II. B. I. Theil 146 bis 148 S. getreulich nachzukommen.

von ihm ab, so gieb nicht mir allein, sondern vielmehr deiner vernünftigen Einsicht die Schuld.

§. 2. Vielleicht weist du noch nicht, daß 1737, zu Hamburg im güldenen A B C eine Schrift unter dem Titul: *Der critische Musicus*; und zwar alle 14 Tage ein Stück von vier Octavblättern ausgegeben worden. Den ersten Theil, welcher aus 26 Stücken bestehet, beschloß der sonst ungenannte Herr Verfasser 1738 mit einer Zuschrift an seinen Vater, Herrn Johann Scheibe, hochedlen und kunsterfahrenen Orgelmacher zu Leipzig, nebst beygefügter Vorrede, Register und einem sonderbaren Anhange. Der zweyte Theil wurde 1739 mit dem 27sten Stücke angefangen, und bey Rudolph Bencke alle 8 Tage ausgegeben, bis endlich der Criticus 1740 im 78sten Stücke, wider aller Leser Vermuthen, gänzlich Abschied nahm, jedoch die Zuschrift an des Herrn Grafen von Manteufel Excellenz, ingleichen die Vorrede und das Register nachschickte.

§. 3. Als ich das erste Stück des critischen Musicici gelesen, entstund in mir folgende Gedanken: Nun wird es auf dem musicalischen Horizonte bald Tag werden, da nämlich die rühmlichen Bemühungen eines unermüdeten Matthesons, durch den erwünschten Betritt eines grundgelehrten Mizlers und muthigen Scheibens, nicht nur unterstützt, sondern auch von Zeit zu Zeit weiter fortgesetzt werden sollen, u. d. g. Allein durch die folgenden Stücke wurde meine Freude versalzen. Denn als ich mir, nach Anleitung der 63sten Seite im ersten Theile, die wahre Größe eines musicalischen Schriftverfassers vorstellte, der alles mit der anständigsten und mit der erha-

erhabensten Art verrichtet: so betrachtete ich zugleich unsern Criticum, und befand ihn an vielen Stellen „als einen elenden Held, der durch seine unordentlichen „und falschen Gedanken, die wider die Vernunft und „wider die Natur streiten, durch seine beständige Tadel- „sucht, durch unaufhörliche Schimpfsworte, durch „die heftigsten, schändlichsten und tadelnswürdigsten „Ausdrückungen sein elendes, sein verwerfliches, sein „pöbelhaftes Gemüth und seinen niederträchtigen und „kriechenden Geist verrathen.“

§. 4. Wegen des Briefes im sechsten Stücke vermuthete man bald einen neuen Federkrieg: weil nämlich der critische Musicus einige Musicverständige getadelt, sonderlich aber den berühmten Herrn Capellmeister Bach heftig angestochen. Denn ob gleich auf der 41sten Seite vorgegeben wurde, daß der Brief von einem reisenden Musikanten an einen Meister der Musik abgefaßt sey: welcher letztere des Briefes Einschaltung verlanget habe; so erfuhr man doch bald, daß der Criticus diese allzu feine Satyre selbst verfertiget. Sollte er über diesen unvermutheten Bericht stußen; so beliebe er sich der damaligen musikalischen Umstände zu Hamburg unschwer zu erinnern, und das Alphabet seiner treuen Freunde durchzusehen: so wird er seinen besten Mann darinn finden. Wofern er aber besorget, daß vielleicht mehr als einer seiner vermeynten Freunde diese Heimlichkeit offenbaret: so nenne er nur künftig den Meister der Musik, welcher ihn um die Einschaltung des sogenannten merkwürdigen Briefes ersuchet: alsdenn wird die Räzel leicht aufzulösen seyn. Bis dahin glaubet jedermann, daß der critische Musicus

ben der Wahrheit vorbey spaziret sey. Der hieher gehörige Beweis lieget in demjenigen Ausdrücke, da er auf der 1ten Seite seiner Beantwortung mit der größten Kühnheit saget, „daß dem Herrn Capellmeister Bach Gerechtigkeit wiederfahren.“

§. 5. Vielleicht werden diejenigen, welche die critischen Blätter und andere hieher gehörigen Schriften noch nicht gelesen, begierig seyn zu wissen: ob der Herr Capellmeister Bach dazu stille geschwiegen? Antwort: Da selbiger, wegen überhäufeter Amtsgeschäfte nicht im Stande war, dem critischen Musico gehörig zu begegnen: so nahm der Herr Magister Birnbaum zu Leipzig sich dieser Sache an, und schrieb

Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musici. In 8. Ein Bogen und sechs Blätter.

Diese unpartheyischen Anmerkungen hat der Herr Magister Mizler dem ersten Bande seiner musikalischen Bibliothek, im 4ten Theile auf der 62sten bis 73sten Seite einverleiben lassen. So bescheiden der vorhin erwähnte Herr M. Birnbaum den critischen Musicum angerebet, desto unbescheidener und vorworrerener erfolgte die

Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen 2c. ausgefertigt von Johann Adolph Scheibe. Hamburg, 1738. drittehalb Bogen in 8.

Diese verunglückte Beantwortung ist bey dem ersten Theile des critischen Musici als ein Anhang zu finden.

den. Hierauf erblickte man mit vielem Vergnü-
gen

M. Johann Abraham Birnbaums Ver-
theidigung seiner unpartheyischen An-
merkungen zc. wider Joh. Adolph Schei-
bens Beantwortung derselben, 1739.
sechs Bogen in 8.

Mit dieser wohlgerathenen Vertheidigung hat der Herr M. Birnbaum eine neue Probe seiner ihm beywohnenden Bescheidenheit und Gründlichkeit abgelegt. Und obgleich auf der 75 und folgenden Seite, von den nöthigen Wissenschaften eines vollkommenen Componisten, ein wenig zu sparsam geurtheilet worden; so kann man dem gelehrten Herrn Verfasser solch kleines Versehen leicht übersehen: weil die Musik nur sein Nebenwerk ist. Wider diese Vertheidigung hat der critische Musicus zwar keine besondere Schrift herausgegeben: aber im zweyten Theile an unterschiedenen Orten seinen schädlichen Eigensinn aufs neue verrathen. Alle unpartheyische Leser ersen aus diesem umständlichen Berichte, daß er im sechsten Stücke, an statt einer erlaubten Satyre, eine schändliche Schmähschrift bekannt gemacht. Da er nun wegen dieses erregten Aergernisses keine bescheidene und gegründete Vorstellung bisher angenommen, sondern Uebel mit Uebel gehäufet; so ist zu besorgen, er werde mit seiner ehrenrührigen Schreibart sich noch mehr Unruhe auf den Hals laden: welches Ungemach ihm, wegen anderer guten Eigenschaften, niemand wünschet noch gönnet.

§. 6. Nun will ich noch mit wenigen melden, unter
P 2 welcher

welcher Absicht gegenwärtige Schrift abgefaßt worden: Es hat nämlich der Herr M. Mizler, im ersten Bande der musicalischen Bibliothec, des critischen Musici^{er}ersten Theil mit bescheidener Feder beurtheilet, und nach Erfoderung der Umstände theils seinen Beyfall gegeben, theils vernünftige Einwürfe beygefüget. Diese aber hat der critische Musicus nicht so aufgenommen, wie er doch auf der 5ten Seite der Vorrede, ingleichen auf der 8ten Seite des ersten Stückes fest versprochen, sondern im zweyten Theile an vielen Orten mit Leugnen, mit Wortverdrehungen, mit spitzfindigen Ausdrücken, mit ehrenrührigen Benennungen, ja so gar mit Troßen und Pochen sich dermassen blosgestellt, daß viele seiner Freunde sich schämen, mit ihm Umgang gepflogen zu haben. Verlangen meine Leser zu wissen: ob der von ihm sehr beleidigte Herr M. Mizler sich deshalb nicht gereget? so kann ich versichern, daß es noch nicht geschehen sey, auch niemahls geschehen werde: Denn er läßt sich, im ersten Theile des zweyten Bandes der musicalischen Bibliothec, auf der 146 bis 148sten Seite folgendergestalt vernehmen: „Es ist eine üble Sache mit Personen, bey welchen die Leidenschaften noch nicht gereiniget sind, zumahl wenn ein niederträchtiger Stolz die Oberhand hat, umzugehen, und eine schmutzige Arbeit, mit Leuten zu streiten, die weiter nicht viel mehr gelernet, als daß sie ehrliche und rechtschaffene Männer bey allen Gelegenheiten verwegen anzwacken, und durch sinnreiche Thorheiten bey ihres gleichen sich gefällig zu machen suchen. Dieser Art Leute nichtswürdigen Vorwitz strafen schon selbst die Folgen, die nach und nach aus ihrem pöbelhaften
„Muth-

„Muthwillen entstehen. Und der Haß, den sie sich
 „dadurch bey weisen Männern thörichter Weise auf
 „den Hals laden, schadet ihnen mehr, als ihnen der
 „niederträchtige Beyfall kleiner Geister helfen kann.
 „Es ist für den critischen Musikanten eine gar schlech-
 „te Ehre, daß er durch seine Blätter bewiesen, daß er
 „die Zahl dieser Leute vermehre. Johann Adolph
 „Scheiben verstehe ich nicht darunter, denn da ie-
 „dermann, der ihn und seine Gemüthskräfte genauer
 „kennet, mit vieler Wahrscheinlichkeit behauptet, daß
 „er nichts weniger als der Verfasser des crit. Mus.
 „sen, sondern nur seinen Namen darzu hergelehnet
 „habe, so will ich auch seiner Person weder das Böse
 „noch das Gute, so im critischen Musikanten befind-
 „lich ist, aufzudringen suchen. Der wahre Verfasser
 „sen, wer er wolle, so ist offenbar, daß solcher ein
 „den Leidenschaften unterworfenen Mann sen. Und
 „weil mir auch begegnet, daß mich der critische Mu-
 „sikanant im zweyten Theile seiner Blätter etlichemal
 „unbefugter Weise angebellt, so will ich weiter von
 „dieser Schrift nichts anmerken, damit ich mich kei-
 „ner Partheylichkeit verdächtig machen möge. Eben
 „aus dieser Absicht werde ich des critischen Musikan-
 „ten Schriften nicht selbst mehr recensiren, sondern
 „andern übergeben, die vielleicht mehr zu tabeln fin-
 „den, auch ihn, wenn er sich wider die Bescheidenheit
 „aufführet, hinwiederum abzufertigen mehr Zeit ha-
 „ben als ich. Ich für meine Person finde gar nicht
 „nöthig, auf seine gegen mich gebrauchte Anzüglich-
 „keiten nur ein Wort zu schreiben, indem der Ruf,
 „worinn der critische Musikanant stehet, mich schon selb-
 „sten vertheidiget. Ich verzeihe sie ihm um so viel
 „P 3 „mehr,

„mehr, je weniger ich mich um dergleichen Thorheiten bekümmere, und betauere nur den guten Mann, daß er sich selbst überall gehäßig und verächtlich machet. Aus meiner Feder soll weder critischer Musicus noch der Name des angegebenen Verfassers mehr fließen, vielweniger werde ich nur eine Sylbe von demselben ins künftige mehr schreiben, und hoffe, man wird wenigstens so tugendhaft sehn, und ein gleiches beobachten.“

§. 7. Wollte der critische Musicus hieraus lustig schlüssen, daß diese Arbeit mir platterdings aufgetragen sey, so irret er wieder: Denn es ist nicht wahrscheinlich, geschweige erweislich, daß der Herr Mag. Mizler sich jemals ein solches Recht über unbekannte Personen angemaasset. Vielmehr ist folgender Umstand die stärkste Triebfeder gewesen, mich dieser verdrüsslichen Arbeit zu unterziehen, da nämlich einige auswärtige Anfänger der musikalischen Composition mich mehr als einmal schriftlich befraget: Wie sie diejenigen Blätter des critischen Musici verstehen sollten, auf welchen die Mathematik ihnen bald widerrathen, bald angepriesen, und endlich gar für schädlich ausgeschrien worden? Diese wichtige Frage nun gehörig zu beantworten, mußte ich den critischen Musicum nochmahls mit Bedacht lesen, um dessen mancherley irrige Meynungen von den übrigen guten Gedanken richtig abzuondern. Bey dieser Untersuchung wies mir sein strafbares Bezeigen gegen unterschiedene ansehnliche Männer die gesuchten Ursachen: Warum bisher niemand sich wagen wollen, des Critici ungeziemende Anzwackungs- und Beantwortungsart öffentlich zu ahnden? Ich selbst habe,
wegen

wegen seiner mehr schmahenden als stachlichten Schreibart lange Zeit Bedenken getragen, diese so bescheidene als nachdrückliche Recension, welche schon längst fertig gelegen, der Presse zu überlassen. Weil aber zu besorgen ist, es möchten junge Leute aus etlichen seiner 78 Blätter schädliche Vorurtheile saugen, so habe ich mich, aus schuldiger Hochachtung für die edle Musik, endlich überwunden, und trete hiermit dem hitzigen critischen Musico mit beherzter Gelassenheit vor die Augen, unter dieser patriotischen Erklärung: Es ist besser, daß eine einzelne Person von einem solchen ungelesenen Critico unverdienter Weise angezwacket werde, als daß so viel Anfänger der musikalischen Composition, wider ihr Wissen und Willen, von ihm in den Irrgarten der Einbildung verleitet werden sollen. Ich trage anben kein Bedenken, öffentlich zu gestehen, daß ich in meiner Jugend eben so, wie der critische Musicus, das höchstschädliche Vorurtheil eingefogen: ob könne die Mathematik mein Vorhaben nicht befördern. Ich componirte also bis ins vier und zwanzigste Jahr getrost drauf loß, mit durchgängigem Beyfall derjenigen, welche das in dergleichen Fällen benötigte Urtheil lediglich von der wankenden Einbildungskraft eingeholet. Vernünftige Leser können also leicht gedenken, wie froh ich geworden, als mir die bedächtige Lesung etlicher Wolfischen Schriften noch zu rechter Zeit den benötigten Leitsaden anwies, wodurch meine angebohrne Begierde nach den Grundsätzen der Musik durchgehends gerechtfertiget wurde. Der dadurch erlangte Nutzen und die darüber empfundene Freude erhielten nachgehends einen merklichen

Zuwachs, als die Mizlerischen Schriften mich versicherten, daß ich auf die rechte Spur gerathen.

§. 8. Ich weiß zwar wohl, daß viel Componisten sich nicht in den Umständen befinden, dieser angezeigten Spur sogleich glücklich nachzufolgen. Ich habe aber auch erhebliche Ursachen zu glauben, daß sich keiner, mit Bestande der Wahrheit, könne gelüsten lassen, diesen Weg vor verführend zu halten. Es würde also derjenige mehr mitleidenswerth als auslachenswürdig seyn, der sich dießfalls auf den critischen Musicum berufen wollte: sintemal dieser im 71 und 72sten Stücke nicht einmal den Statum Controversiae verstanden; seiner vielen Widersprüche ist zu geschweigen, die ich weiter unten anzeigen werde. Wohlan denn, ihr Anfänger der musikalischen Composition, lasset euch durch seinen verwirrten Vortrag nicht irre machen! Lernet vielmehr wissenschaftlich verstehen, was eure Absicht eigentlich sey, und durch welche Mittel ihr diese Absicht erhalten könnet! Ich kann euch zwar nicht versichern, ob unter des Critici Kleidung mehr als eine Person stecke, welche diesen, wider die Natur der Musik streitenden, Unfug so heftig getrieben. Aber dis ist mir so wohl wie andern bewußt, daß unterschiedene in musikalischen Aemtern stehende Männer, ohne sich mit einander zu bereden, durch Lesung der Wolfischen und Mizlerischen Schriften überzeuget worden, daß sie vorhin des rechten Weges verfehlet: und sich dadurch ermuntern lassen, das versäumte mit unermüdetem Fleiße möglichst nachzuholen. Wie man nun diese frohen Umstände als einen gesegneten Anfang der längst gewünschten Reformation der Musik anzusehen

hen hat; und wie ein ieder verpflichtet ist, mit seinem, von dem allweisen Gott und der gütigen Natur erhaltenen Pfunde, auf die best-möglichste Art zu wuchern: also wird ein ieder behülflich seyn, damit die seither auf dem Compositionsthronen gesessene tyrannische Einbildungskraft dem Mensch-möglichen geläuterten Verstande die souveraine Herrschaft wieder übergeben müsse; jedoch ihren gehörigen Platz als eine unterthänige Besitzerinn behalten möge: alsdenn wird der, bey der Musik so lange gesuchte, gute Geschmack zugleich hergestellt seyn.

§. 9. Vor Schlüßung dieser Einleitung ersuche ich den critischen Musicum, mir nicht zu verargen, daß ich seinen ersten Theil einigermaassen aufs neue beurtheile. Es geschiehet solches nicht, um der im 6ten §. rühmlichst erwähnten Mizlerischen Recension zu widersprechen, oder in der Einbildung, es besser zu machen: sondern lediglich denjenigen Lesern zum Besten, welche die hieher gehörigen Schriften nicht so gleich bey der Hand haben können. Ferner rechne er nicht mir, sondern sich selbst zu, wenn ihm meine Beurtheilung hin und wieder unordentlich zu seyn scheint. Denn da er in beyden Vorreden gestehet, daß seine Materien theils nicht in einer gehörigen Ordnung auf einander folgen, theils auch durch andere Nebendinge öfters unterbrochen worden: so halte ich mich nicht weiter verpflichtet, als nur die Gegenden und Ursachen seiner Irrthümer, nebst den Quellen der übrigen gesunden Gedanken, getreulich anzuzeigen.

Erster Theil

des mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten
critischen Musici.

von 1737. bis 1738.

§. 10.

Das erste Stück giebt zu erkennen, in welchen Umständen die Musik in Deutschland bisher gewesen, und erkläret die Absichten des critischen Musici. Nachdem er gleich anfangs berühret, daß die Dicht- und Redekunst bey uns Deutschen durch die besten critischen Regeln nunmehr zu grosser Vollkommenheit gediehen, die Musik aber noch in grosser Verwirrung liege; so träget er, auf der ersten Seite unten, die wahren Ursachen dieser schädlichen Begebenheit in folgenden Worten vor: „Wir haben uns mehrentheils nur noch mit Vorurtheilen und mit Nachahmungen beholfen. Der Verstand ist, wie man leicht denken kann, gänzlich zurück gesetzt worden. Ein übles Gehör hat allein den Ausspruch gethan.“ Gewiß, hätte der critische Musicus diese Ausdrücke gegen die Grundsätze der Musik bedächtig gehalten; so würden seine erfolgten Blätter nicht so viel widersprechende Meinungen von der Musik überhaupt, und ins besondere von dem bald geleugneten, bald eingestandenem Nutzen der Mathematik bey der musikalischen Composition aufzuweisen haben.

§. 11. Da der Herr Verfasser auf den folgenden drey Seiten über die in Deutschland hochgeachtete italienische Musik grosse Klagen führet; so will ich ihm ohnmaßgeblich rathen, sich mit denjenigen Com-
poni-

ponisten, welchen er bisher auf gut Deutsch nachgeahmet, in keine Rechnung einzulassen: Widrigenfalls dürfte er zu kurz kommen, und ein sehr kleines Eigenthum für sich behalten. Er mache sich demnach zur Antwort bereit, wenn die Italiener folgende 2 Fragen an ihn ergehen lassen:

I. Da der critische Musicus auf der zweyten Seite ganz dreiste saget: „Daß wir Italiener nur allein „Schuld haben an dem Verfalle, in den die Musik „bey gelehrten und vernünftigen Leuten gerathen;“ so ist die Frage: ob er beweisen könne, daß wir ihn und seine Landsleute gezwungen, uns blindlings nachzuahmen?

II. Wosern er eine bessere Einrichtung der Musik erfunden, warum beweiset er solche nicht mit practischen Werken? Denn seine bisherige Sehart ist lediglich ein italienischer, französischer und pohlischer Mischmasch, welcher bey ihm, durch öftere Anhörung und Betrachtung sehr vieler unterschiedener musikalischer Stücke, gleichsam zur andern Natur geworden.

§. 12. Am Ende der 4ten Seite heget der critische Musicus von dem unwidersprechlichen Vorzuge der Vernunft vor dem Gehör seine Gedanken, und hält auf der 5ten Seite für nöthig, „daß ist ein Aristides Quintilianus die Welt, theils zu einer „vernünftigen Betrachtung, Verfertigung und Aus- „übung, theils auch zu einer höhern Achtung der „Musik aufmuntern möchte.“ Hierzu hat der Herr Capellmeister Mattheson bereits einen guten Anfang gemacht: welchen der Herr M. Mizler so glücklich als beherzt gefolget. Vielleicht giebt sich
der

der hierzu benötigte dritte Mann auf der 7den Seite unter folgenden Worten an: „Du siehest „also einen critischen Musicum.“ Gewiß, so vortrefflich dieser Titel, desto wichtiger ist das Amt. Weil man aber mehr als eine Ursache zu zweifeln findet, daß ein einziger Mann die bisher fehlende Critik über alle Theile der Musik vollständig liefern könne; so lasset uns Achtung geben: wie weit unsers Critici Vorhaben sich erstrecket. Er erkläret sich folgendergestalt: „Unsere Untersuchungen sollen auf „andere Art geschehen, als dir vielleicht unter diesem „Titul unter die Augen gekommen ist.“ Wem des Herrn Matthesons Schriften bekannt sind, der siehet sogleich, daß dessen *Critica Musica* hiermit angestochen worden. Zwar sucht der critische Musicus im zweyten Theile, auf der 134sten Seite, sich disfalls zu entschuldigen: allein eigentlich will er mit krummen Wortverdrehungen dem Herrn Mattheson öffentlich schmeicheln, verdeckter Weise aber andeuten, daß sich niemand ferner unterstehen solle, mit bescheidenen Erinnerungen und vernünftigen Einwendungen hervorzutreten. Da nun der critische Musicus einem seiner besten Freunde und Gönner schon so artig begegnet; wie wird er mit mir als einem ihm Unbekannten verfahren? Jedoch getrost! die Wahrheit schüzet mich.

§. 13. Wie nun hieraus erhellet, daß der critische Musicus von der Matthesonischen Art zu kritisiren sich lossagen wollen; also giebt er sein eigentliches Vorhaben in diesen Worten noch deutlicher zu erkennen: „Denn wir werden a) lediglich auf den guten „Geschmack sehen, damit diese Bogen b) Gelehrten
und

„und c) Ungelehrten, sonderlich aber d) den eingebildeten Nachahmern der Italiäner nützlich seyn mögen.“ So viel Worte, so viel Pfundstücke. Ich will eins nach dem andern abwägen:

- a) So löblich das Unternehmen ist, den guten Geschmack in der Musik herzustellen: so gewiß erfordert sonst das Amt eines critischen Musici ein weit mehrers. Wer kann aber dem Herrn Verfasser verbieten, lediglich auf den guten Geschmack zu sehen? Und wem gefällt nicht, daß selbiger auf freundliches Erinnern des Herrn M. Mizlers (s. musikal. Bibliothek I. Band, V. Theil, 1 bis 4 Seite) nachgehend selbst im zweyten Theile 108. u. s. f. S. gestehet, daß er der vortrefflichen critischen Dichtkunst eines der scharfsinnigsten Criticverständigen unserer Zeiten, nämlich des Herrn Prof. Gottscheds, vieles zu danken habe? Ja wer wird nach Durchlesung des critischen Musici zweifeln, daß er zur Herstellung des guten Geschmacks weiter nichts anpreisen können, als was unsre besten Componisten schon vor seiner ersten Erscheinung zur Ausübung gebracht? So sehr dieser Umstand zu betauern ist, desto mehr kann ich meinen Lesern rathen, das II. und III. Hauptstück der vorhin belobten critischen Dichtkunst bedächtig durchzulesen; jedoch den bekannten wichtigen Unterschied der Wissenschaft und der Kunst nicht bey Seite zu setzen: alsdenn wird man die letzten Worte meines 8ten §. keiner Dunkelheit beschuldigen können.
- b) Weiter vermeynt der critische Musicus, mit seiner Arbeit den Gelehrten nützlich zu seyn. Man setze nun den Fall: es wollten einige wahre Gelehrte sich die Mühe geben, seine Schrift durchzulesen; vermerkten aber dabey, daß der Herr Verfasser nicht als ein Criticus, sondern nur meistens als ein ungewisser Historicus und satyrischer Moralist von der isigen Musik

Musik geschrieben; so werden sie seine Schrift unter diesen Gedanken weglegen: „Wo bleibt denn die versprochene gründliche Untersuchung der Musik? Man kann ja von derselben Beschaffenheit, Anordnung und Wirkung eher nichts gewisses sagen, bis sie als eine Wissenschaft aus mathematischen und physicalischen Gründen genau geprüft worden. Da er aber den Nutzen der Mathematik bey der musikalischen Composition zuletzt gänzlich leugnet, so kann seine Critic den Gelehrten nicht nützlich seyn, sondern gehört disfalls in die träumende Welt.“

c) Noch weniger kann sie bey Ungelehrten fruchten: Denn da diese ohnedem von den gründlichen Untersuchungen kaum einige Nachricht verlangen; Vielmehr nur was gefideltes oder gepiffenes lieben, und nun vollends den ungelehrten Rath erhalten, die Mathematik zu meiden; so wird zwar der größten Unwissenheit Thür und Angel aufgesperrt: allein die Wahrheit läßt diesen ungebetenen Gast nicht eintreten.

d) Uebrigens widerstreite ich nicht, daß der critische Musicus den eingebildeten Componisten und blinden Nachahmern der Italiener einigermaßen nützlich seyn könne. Denn diese haben nunmehr dasjenige in einem kurzen Inbegriffe schriftlich vor Augen, was der Herr Verfasser, theils bey Durchblätterung mancherley Partituren, theils bey Anhörung unterschiedener Musik nach und nach mühsam gesammelt, und dadurch erwiesen, daß er kein blinder, sondern ein hellsehender Nachahmer der besten Componisten sey. Nimmt er diesen Ausdruck übel auf, so giebt er nicht undeutlich zu verstehen, daß er sich aus ungemeßnem Hochmuth für den allerbesten Componisten halte.

§. 14. Auf der 8ten Seite verspricht unser Criticus, „sich allemal nach den Vorschriften der Welt-
„weis-

„weisheit und ihrer Theile zu richten: weil er ohne-
 „dem glaubt, daß ein Componist die Weltweisheit,
 „aus dieser aber insonderheit die Natur- und Sitten-
 „lehre genau verstehen müsse.“ Ich glaube dis
 ebenfalls, jedoch mit dem Bedeuten, daß niemand die
 Natur- und Sittenlehre genau wird verstehen ler-
 nen, der nicht vorher in der Mathematik wohl be-
 wandert ist.

§. 15. Unter welcher Absicht aber der critische
 Musicus überhaupt hervorgetreten, vernimmt man
 aus folgenden treuherzigen Worten: „Ueberhaupt
 „soll dieses ganze Unternehmen den Weg bahnen, da-
 „mit man durch ein völliges Systema die Theile
 „und Gründe der Musi^k desto leichter in eine nöthige
 „Gewißheit setzen kann.“ Hiermit versprach der
 critische Musicus, am 5ten März 1737, ein musika-
 lisches System aufzurichten, wozu er 1739, in seiner
 Abhandlung von den musikalischen Inter-
 vallen und Geschlechtern, schon den Grund gele-
 get. Wollte jemand aus Neugierigkeit fragen: ob
 dis Gebäude unterdessen schon ziemlich in die Luft;
 ich wollte sagen: in die Höhe gebracht worden? so
 wird er von allen unparthenischen gelehrten Musicis
 zur Antwort erhalten: daß es, wie der Kinder auf-
 gestellte Chartenblätter, plötzlich eingefallen. (Man
 sehe meine Abhandlung, benannt: Der musika-
 lischen Intervallen Anzahl und Sitz, welche
 nächstens in der ersten Sammlung eigener Schrif-
 ten und Abhandlungen von den Mitgliedern der mu-
 sikalischen Gesellschaft zum Vorscheine kommen wird.)

§. 16. Fast am Ende dieses ersten Stückes zeigt
 sich folgende höfliche Bitte: „Wir ersuchen inzwi-
 „schen

„ſehen alle aufrichtig gefinnte deutſche Componiſten, „diefe Blätter ſo anzusehen, wie ſie es verdienen; und „ſollten wir einmal nach ihrer Meynung irren, uns „ſolches auf höfliche Art zu verſtehen geben.“ Wie er nun durch dieſe Worte auch von mir verlangt, ſeine Blätter ſo anzusehen, wie ſie es verdienen; ſo erfordert meine Schuldigkeit, ihm auf höfliche Art zu zeigen, wo er wider ſein Vermuthen geirret. Irren iſt menſchlich, und einen Verirrten auf den rechten Weg zu bringen iſt vernünftig.

§. 17. Im zweyten Stücke findet man eine ſehr kurze Hiſtorie der Muſik, wie ſie, von den erſten Zeiten an bis izt, bald geſtiegen, bald gefallen, und endlich zu der ißigen Beſchaffenheit gelanget. Raum hatte der critiſche Muſicus, 14 S. den Herrn Ceremonienmeiſter König, für den Verfaſſer der beliebten Oper, Sancio, ausgegeben, ſo bewies Herr Mattheſon in ſeinem vollk. Capellmeiſter, S. 26, 44 und 45 §. daß der berühmte venetianiſche Abt, Francesco Silvani, dieſes erhabene Muſter dramatiſcher Dichtkunſt ſchon vor 40 Jahren verfertigt: welches nachgehends vom obgedachten Herrn König überſetzt worden. Wer den erſten Band der Mattheſoniſchen Critic hat, vergleiche daſelbſt die 288ſte Seite mit meiner aufrichtigen Anzeige, und zweifle alsdenn nicht mehr, daß auch der beſte Criticus ſich von ſeinem Geſchichtſchreiber könne verleiten laſſen.

§. 18. Ferner unterſtund ſich der critiſche Muſicus, 15 S. ſeinen Leſern weiß zu machen, ob hätte der gelehrte und unglückliche Rathsherr, wie auch dreyermaliger Bürgermeiſter zu Rom, Boethius, in ſeinem

seinem Buche de Consolatione Philosophiae von der Musik ausführlich gehandelt. Allein der vorhin angezogene vollk. Capellm. bemerkte auch diesen allzu feinen Scherz, 26 S. 40 §. unter folgenden Worten: „Boethius hat in seinem Werklein de „Consolatione Philosophiae gar nicht von der Musik, geschweige ausführlich davon gehandelt. Wohl „aber hat er solches gethan in fünf andern und ganz „besondern Büchern, welche viel älter sind als jenes, „u. s. w.“ Benläufig muß ich berühren, daß der Inhalt dieser 5 Bücher in dem beliebten Waltherschen musikalischen Wörterbuche, 99 u. f. S. zu sehen ist.

§. 19. Auf der 16ten Seite gedenket der critische Musicus des bekannten Cesti, bey welchem manche die rechte Quelle gefunden zu haben vermeynet, woraus der Wahn geflossen: daß die Italiener die Erfinder und Ausbreiter der Musik wären. Allein der Herr Capellmeister Mattheson versichert im mehrgedachten Werke, 24 S. 31 bis 33 §. „daß „man durch solches Vorgeben seine Leichtgelehrsamkeit in der musikalischen Geschichtskunde ziemlich „verrathen.“ Hieher gehören auch des Herrn Prof. Gottscheds Gedanken von Opern, welche der Herr M. Mizler dem II. Bande der musikal. Bibliothek, mit Anmerkungen einverleibet hat. Meines Erachtens läßt sich das Vorurtheil wegen der italienischen Musik leicht heben, wenn man Zeit und Umstände gehörig unterscheidet. Ich sage so: Die Italiener haben zum Anbau der ighen Musik, seit etlichen Jahrhunderten, zwar vieles, jedoch nicht alles erfunden. Denn da jedermann eingestehen muß,

daß die Zu- und Aufnahme der Musik von dem Anwachse der übrigen Wissenschaften entsteht; diese aber, nach dem Zeugniß der Geschichte der Gelehrsamkeit, bey jenen eher als bey uns hervorzuwachsen angefangen; so ist es eine vergebliche Bemühung, den sinnreichen Italienern die Ehre der Erfindung und Ausbreitung vieler Musikarten gänzlich abzuspochen. Uebrigens ist nicht zu leugnen, daß etliche, zur Auszierung der Musik, nach Deutschland gerufene ausländische Musici, durch ungemessenen Hochmuth, heftigen Neid und unersättlichen Geiz, unsern tüchtigen Landesleuten grossen Schaden und viel Verdruß verursacht. Allein dieses Unheil wird künftig wegsallen, wofern die ist in erwünschter Blüthe stehenden Wissenschaften von schädlicher Witterung befreuet bleiben, und von uns mit unverdrossenem Fleisse mathematisch abgewartet, und mit unermüdeter Aufmerksamkeit physikalisch gesäubert werden: alsdenn werden wir, und noch vielmehr unsre Nachkommen, die schönsten Früchte reichlich einsammeln können. Ich schliesse diesen Satz mit unsers Critici leßtern schönen Worten auf der 16ten Seite: „Glückselige Zeiten, wenn endlich unsere Musikverständige das Lob erhalten, welches ehemals den Griechischen gehörte, die nicht nur Meister in der Musik, sondern auch Weltweisen waren!“ und nehme sie nach Platonis Verstande, welchen der Herr M. Mizler im 5ten Theile des ersten Bandes der musikalischen Bibliothek auf der 38 und 39ten Seite kund gemacht.

§. 20. Da der Herr M. Mizler schon ausführlich bewiesen, daß der critische Musicus im dritten Stücke

Stücke die theoretischen und practischen Theile der Musik unrichtig aus einander gesetzt, und zugleich sich selbst widersprochen, indem er auf der 19ten Seite die mathematischen Untersuchungen von der Theorie ausgeschlossen, und doch auf der 20sten Seite wieder angenommen; so werden meine Leser mit dieser aufrichtigen Anzeige verhoffentlich zufrieden seyn, und mit mir denken: Einem Zeitungschreiber deutet man es nicht so übel, als einem Critico, wenn er dasjenige Märchen widerrufet, welches er vorher auf der hamburger Börse für eine Wahrheit ausgegeben.

§. 21. Im vierten Stücke machet der critische Musicus nicht nur keine eigene, sondern auch eines Ungenannten Erklärung der Melodie bekannt, deren erstere zu wenig, und die andere zu viel sagt. Vielleicht erwecket dieser doppelte Umstand bey einigen meiner Leser ein Verlangen nach einer Sacherklärung, aus welcher sich alle Lehrsätze der Melodie herleiten lassen? Wohlan, hier ist sie, wie selbige belobter M. Mizler schon 1736 niedergeschrieben, und 1739, in seinen Anfangsgründen des Generalbasses, 155 §, wiederhohlet hat, unter folgenden Worten: „Die Hauptmelodie ist eine solche natürliche und abgemessene Verbindung verschiedener hoher und tiefer Töne nach einander, welche ihr beständiges Absehen auf den harmonischen Dreyklang hat, und auf welche sich die ganze Ausarbeitung eines musikalischen Stückes gründen muß, und ordentlicher Weise die höchsten Töne hat.“ Hat jemand bey müßiger Zeit die Geschicklichkeit, aus dieser vollständigen Definition etwas nütliches zu ziehen, und selbiges der

lehrbegierigen Welt mitzutheilen, der wird sich so wohl Ehre als Dank erwerben.

§. 22. Ich halte diejenigen Melodien für die besten, welche, ohne harmonische Begleitung schon einen deutlichen Abriß der vorhabenden Erregung oder Stillung des Gemüths aufweisen. Auf die Frage: Wie gelangt man denn zur Verfertigung solcher wirkenden Melodien? gebe ich zur Antwort: Man lese des critischen Musici wohlgerathenes fünftes Stück mit Bedacht, so wird man sich durch dessen lebhafteste Ausdrücke doch nicht abhalten lassen, den melodischen Eisbrecher, ich meyne des ruhmwürdigen Herrn Matthesons Kern melodischer Wissenschaft, und noch vielmehr desselben vollkommenen Capellmeister zu Rathe zu ziehen. Wer aber hier noch zu wenig melodischen Trost findet, der lerne die einzelnen Klänge, nach Beschaffenheit der Gemüthsbewegungen, in dem harmonischen Dreyklänge aufzulösen. Oder deutlicher: Man verschaffe sich, vermittelst der Mathematik und Philosophie, eine möglichst vollkommene Erkenntniß der Töne und der Gemüthsneigungen, wie solche in den Nizlerischen Schriften mehr als einmal angerathen worden.

§. 23. Wegen des sechsten Stückes habe ich im 4 und 5ten §. schon mehr beygebracht, als dem daselbst ungenannten Brieffsteller lieb seyn wird. Im siebenten Stücke findet man nachdrücklich erwiesen, daß das lächerliche und Unordentliche in den Opern nicht nur von den Poeten, sondern auch von den Componisten, Sängern und Sängerinnen entstanden.

§. 24.

§. 24. Wüßte mancher erfindungsarmer Componist, daß das folgende achte, neunte und zehnte Stück hauptsächlich von der musikalischen Erfindung und Schreibart handele; er würde selbige unbefehens, als einen sonderbaren Inventionkasten, gerne mit etlichen Ducaten bezahlen: in der Hoffnung, sich zeitlebens damit zu behelfen. Wie aber die Uebereilung niemals nützlich ist, also wird man, nach meinem ohnmaßgeblichen Rathe, diesen kostbaren Einkauf so lange verschieben, bis man meine völlige Beurtheilung in gehörige Betrachtung gezogen. Ich will ich nur anzeigen, daß der critische Musicus sich abermal widerspricht, indem er auf der 57sten Seite die Kunst der Natur vorzieht, wenn er schreibt: „Die Kunst muß insgemein verschaffen, daß die Natur ihre Kräfte ordentlich und vernünftig an den Tag bringen kann.“ Hingegen 65 S. bekennet er ganz recht mit Schellhafern:

„Die Kunst kann nur den Schein und nicht das Wesen geben.

„Folgt sie nicht der Natur, so fehlt ihr Kraft und Leben. Er suche demnach den nöthigen Unterricht im 5ten Theile der musikalischen Bibliothek, auf der 55 bis 63sten Seite; ingleichen auf der 72 und 73ten Seite; wie auch in des Herrn Prof. Gottscheds critischen Dichtkunst.

§. 25. Das eilfte Stück ist ein Brief, welchen der critische Musicus, allem Ansehen nach, an sich selbst mit der Unterschrift: Lucius abgefaßt, um vielleicht seinen H... Gönnern einigermaßen Recht zu lassen, welche ihm, wegen der vorher allzusehr vereachteten italienischen Musik und Oper, gegründete

Einwürfe gemacht. Das zwölfte Stück handelt von den vornehmsten Eigenschaften, welche ieglicher practische Musicus, Sänger und Spieler, nothwendig besitzen muß. Der im dreyzehnten und vierzehnten Stücke wohlgerathene Vortrag von der hohen, mittlern, niedrigen, schwülstigen, ungleichen und niederträchigen Schreibart wird mit des Herrn Cant. Böckmeyers feinen Gedanken über den mancherley Styl friedlich beschlossen. Wer Gelegenheit hat das X. Capitel des mehrgedachten vollk. Caspellmeisters 68 bis 93 Seite durchzugehen, der wird die dazu gebrauchte Zeit nicht bereuen, und mit dem Herrn M. Mizler gestehen müssen, daß nicht der critische Musicus, sondern Herr Mattheson der erste sey, der von den mancherley musikalischen Schreibarten was taugliches entworfen. Man sehe musikal. Bibliothek I. Band, 6. Theil, 18 bis 20 Seite. Im funfzehnten Stücke beschäftigt sich der critische Musicus, den italienischen, französischen, deutschen und polnischen Styl so gut zu unterscheiden, als selbiger bereits in den matthesonischen Schriften unterschieden worden.

§. 26. Nachdem er im sechszehnten Stücke über den allzustarken Gebrauch der hohen Singestimmen in der Oper sich beschweret, so thut er auf der 125 und folgenden Seiten einen Vorschlag: „Wie man in Deutschland eben die Vorzüge erlangen könne, welche Italien, in Ansehung der Discantisten und Altisten, zu besitzen glaubet; und wie man bey uns eben auch die besten Sänger und Sängerinnen verhalten soll, damit wir unserer eigenen Nation diejenigen Belohnungen ertheilen mögen, die wir un-

„nöthi-

„nöthiger Weise den undankbaren Ausländern zuwenden, dadurch aber uns selbst beschimpfen.“ So vernünftig und practicabel dieser Vorschlag auch scheint, so dürfte doch dessen Bewerkstelligung noch eine ziemliche Zeit ausgesetzt bleiben. Denn so angenehm dergleichen Vorschläge manchem zu lesen seyn mögen, desto mehr Schwierigkeiten würde derjenige finden, der solche weitaussehende Dinge ohne Beystand hoher Obrigkeit anfangen, geschweige fortsetzen wollte. Man widerspreche mir eher nicht, bis man der Sache nachgedacht, oder selbige zur Wirklichkeit gebracht.

§. 27. Im siebenzehnten und folgenden Stücken hat der critische Musicus den Hauptendzweck und die Wichtigkeit des Kirchenstils überhaupt, nach seiner Art, sehr wohl bemerkt, und auf der 130 bis 136sten Seite von der musikalischen Einrichtung der geistlichen Cantaten vors erste geredet, und zugleich den Poeten ein und andere nöthige Wahrheit gesagt. Im achtzehnten Stücke untersucht er besonders die Missen, Motetten, Oden, ingleichen die Säge mit einer, mit zwey oder drey Singestimmen. Und damit das vierte Blat nicht leer bleibe, hat der im 25ten §. bekannt gemachte Lucius solches mit einem postfreyen Briefe verhindert. Das neunzehnte Stück handelt noch ins besondere von den Motetten, und das zwanzigste untersucht das dramatisch eingerichtete Dratorium. Im ein und zwanzigsten Stücke befindet sich ein Brief, welchen der A... Thareus, nicht nur wegen einer fremden, sondern auch wegen seiner eigenen Erklärung der Macti, an den critischen Musicum abgeofft.

§. 28. Im zwey und zwanzigsten Stücke wird die auf der 160sten Seite zurückgelassene musikalische Beschaffenheit der Oratorien nachgeholt. Am Ende beantwortet unser sonst jähzorniger Criticus den stachlichten Brief, welchen sein unbekannter Glasvius befügen lassen, wider Vermuthen mit der größten Gelassenheit, und beweiset also, nach Anleitung der 175sten Seite, mit einem rechten Meisterschlusse, daß er in der Theorie der Musik unverbesserlich sey. Wie nun ieglicher unpartheyischer Leser dieses verneinet, also werde ich, bei Gelegenheit des 71 und 72sten Stückes, das noch fehlende Siegel draufdrücken.

§. 29. Im drey und zwanzigsten Stücke wird anfänglich gemeldet, daß die Regeln bisher in keiner Schreibart weniger als in der theatralischen geachtet worden. Ferner wird von der poetischen Einrichtung der Oper, so wohl in diesem als folgenden 24 und 25ten Stücke, viel nützlichcs beygebracht, und zuletzt den Operncomponisten eine und andere bekannte Anmerkung erinnerlich gemacht.

§. 30. Im sechs und zwanzigsten Stücke nimmt der critische Musicus von seinen Lesern auf einige Zeit Abschied. Zwar nicht aus Mangel der Materie: denn er gestehet, daß er nur von den wenigsten Theilen der Musik auf das kürzeste gehandelt habe; sondern er will, laut der Vorrede, seinen Lesern unterdessen Zeit lassen, ihm entweder Recht zu geben, oder Einwürfe zu machen. Beides soll ihm gleich angenehm seyn. Das erste würde ihn so wenig aufblasen, als ihn das letzte verdrüssen könne. Wie schlecht er aber sein Versprechen gehalten, liegt leider am

am Tage. Ferner betauert er auf der 202 und folgenden Seite, daß er nicht noch mehrere Briefe eingeschaltet, welche dem im sechsten Stücke befindlichen gleich sind. Und ich betauere mit allen vernünftigen Lesern, daß er seine, sonst nicht gänzlich zu verworfende, Schrift mit dergleichen Anzüglichkeiten beschmuzet und beschimpfet. Auf den fünf letzten Seiten hat er sich mit den Musikanten, welche in dem bekannten satyrischen Componisten sonst Pfeifhans, Centrum, Bocksmerten, Lehermaß, Schergerger und Jean Tambour heißen, niederträchtig herumgeworfen, wofür er aber schon gebührend abgeführt worden, wie aus den im 5 und 6ten §. angezeigten Schriften zu ersehen.

Zweiter Theil

des mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten
critischen Musici.

von 1739. bis 1740.

§. 31.

Damit dieser zweyte Theil meiner Recension nicht ohne Einleitung erscheine, so entlehne ich, mit Erlaubniß des Herrn Capellmeister Matthesons, folgende nachdrückliche Worte, welche in der Vorrede zu seinem vollkommenen Capellmeister, auf der 9 und 10 Seite, also lauten: „Halbscherzend
„muß ich dem unparthenischen Leser klagen, daß mei-
„ne arme musikalische Critik nun schon zwey-
„mal bey lebendigen Leibe hat spuken müssen, und
„zwar unter der Verkleidung eines Domino, zur
„Verbergung ihres schönen Geschlechts. Bey
N 5 „der

„der Ausgabe des ersten Theils ließ man sich gar nichts merken: Die Wiederkunft geht eben so stille zu; ob ich gleich, auf Erblickung und äußerliche Betrachtung des sogenannten critischen Musicus, schier schwören mögen, ich hätte ihn selbst gemacht. Aber man wollte sogar, auch auf Erinnern, meines Vorgangs nicht einmal gedenken. . . . Doch will ich diesen guten Schatten bitten, ins künftige blöden Leuten keine fernere Furcht einzujagen: Und wenn er ja die Rolle eines Popanzes spielen will, solches nicht unter einer mir gehörigen Maske zu thun. Ich will ihm lieber auf die Fastnacht eine andere und ganz neue schenken, die ihn weit besser kleiden soll, als die entlehnte. Eh! hat denn nun ein Mensch nicht mehr so viel eigenes, als die Aufschriften seiner Bücher? daß ich des Inhalts geschweige. . . . Es kommt gar viel auf die Rubrik eines Buches an: bisweilen mehr, als auf das Nigrum. Daher ist dergleichen Wegfischung eben nicht so gar angenehm; ob ich sie mir gleich für eine Ehre nehme, und deswegen nicht böse bin. Dantur enim honores molesti.“

§. 32. Im sieben und zwanzigsten Stücke, auf der 1 und 2 Seite dieses zweiten Theils redet der critische Musicus von seinen Freunden und Feinden. Unter die Freunde rechnet er die Ungenannten, welche ihn zur baldigen Fortschung und Ausführung der angefangenen Critic veranlasset. Unter den vermeynten Feinden verstehet er diejenigen, welche an ihn solche vernünftige Erinnerungen höflichst haben ergehen lassen, wie er auf der 8 Seite des ersten Theils und in der dazu gehörigen Vorrede verlangt. Ich habe

habe aber schon angezeigt, daß er solche sehr unbescheiden erwiedert, wodurch er zu verstehen gegeben, daß, ob er gleich hin und wieder Einwendungen vermuthet, doch bis hieher nirgends versprochen habe, bescheiden und gründlich zu antworten. Das heißt: ein Wort, ein Mann. Dieser worthaltende Mann sagt zwar unten auf der 2 Seite: „Ich werde mich „bemühen, in diesem Theile von allen noch übrigen wichtigen Sachen, Umständen und Vorfällen „der Musik zu handeln.“ Daß er aber sein Versprechen nicht erfüllet, bezeuget er selbst im 78 Stücke und in der zwenten Vorrede. Ich nenne also beyde Theile des critischen Musici, nach seinen eigenen Worten, „ein mangelhaftes und ohne gnugsame „Ursachen abgebrochenes Werk. . . . Und was „achtet man überhaupt ein Buch, wenn es ohne „Schluß und Ende ist, und wenn es gleichsam in der „Geburt wieder ersticket, weil es sein gehöriges „Wachsthum noch nicht erreicht hat?“

§. 33. Auf der 3 Seite verspricht der critische Musicus dreierley: erstlich, nach der im vorigen Theile angefangenen Gewohnheit, die Fehler und Mängel der Musikanten freymüthig zu entdecken und lächerlich zu machen. Man ersiehet aber auf vielen Blättern, daß er vielmehr sich selbst wider Willen lächerlich gemacht. Zweytens will er seine ehemaligen Correspondenten hler befriedigen. Und ich sage ihm nochmals frey: er würde, seinem Zwecke zufolge, vernünftig gehandelt haben, wenn er, an statt seiner erdichteten Briefe und schmähsüchtigen Blätter, gründliche Untersuchungen über wichtige Materien angestellet hätte. Drittens verheißet er, durch-

gehends

gehends dahin zu trachten, wie man das wahre Wesen der Musik desto schärfer und genauer erkennen und einsehen möge. Da er aber diejenigen Wissenschaften von der Composition durchaus verbannen will, durch welche man das wahre Wesen der Musik genau erkennen lernet; so beweiset er dadurch, daß er „nicht Kräfte genug besitze, dieses angefangene „Werk zu seiner eigenen Ehre und zu der Leser Nutzen fortzusetzen, und sein Versprechen gebührend „zu erfüllen.“

§. 34. Ein sicheres Merkmal ungezogener Kinder ist, wenn sie über beschiedene Erinnerungen sich trotzig bezeigen, und etliche vernünftige Einwürfe für eine Menge Scheltwörter und Grobheiten unbesonnen ausschreyen. Aber wie soll man folgenden Umstand benennen, da unser wohlgezogener Criticus, auf der 4 und 5 Seite, seinen vermeynten Feinden ganz freuherzig ins Ohr saget, daß er ins künftige gar nicht an sie gedenken, noch sich mit ihnen weiter einlassen wolle? Und dem ohngeachtet hat er in diesem zweyten Theile hin und wieder sich gegen sie so unendlich aufgeführt, daß ich mich nicht erinnern kann, in den heftigsten Streitschriften dergleichen schmähende Anzüglichkeiten gelesen zu haben. So tröstlich ihm etwa die, von dem Herrn Ceremonienmeister Rönig, geborgte Gedanken hierzu geschienen: so nachdrücklich schläget er sich mit seinen eigenen Worten, welche im ersten Theile, auf der 178 Seite also lauten: „Ist es nicht thöricht, dasjenige zu verwerfen, „was man nicht einseheth, und ist es nicht abgeschmackt, der Vernunft und der Natur halbsarrig „zu widersprechen? Gewiß! die Unwissenheit, wenn „sie

„sie ihr männliches Alter erreichet, sich durch eine
 „Menge Vorurtheile befestiget, und endlich alle vernünftige Ueberzeugungen und alles billige Nachsinnen aus der Seele verbannet hat, kann unmöglich
 „andere Wirkungen hervorbringen. Sie widerspricht der Wahrheit, sie verwirrt die Natur und die Vernunft, sie achtet keine Vorstellungen, und in diesem Stolge bringet sie es auf das höchste.“

§. 35. Weil endlich der Criticus auf der 5 Seite sich erbiehet, seine dunkeln und irrigen Sätze entweder deutlicher zu erklären und zu vertheidigen, oder auch die Fehler zu erkennen und zu verbessern; so muß ich erst erwarten, ob er mir, besser als andern, Wort halten werde. Widrigenfalls wird sich schon jemand finden, der ihn, nach Anleitung seiner 7 Seite, noch nachdrücklicher überführet, daß er einer Gattung aufgeblasener und lächerlicher Scribenten nachgeahmet, die alle ihre Einfälle ohne Wahl, Ordnung und Unterschied, zu Papiere bringen: weil sie sich immer befürchten, es möchte ihnen irgend ein trefflicher Gedanke entwisphen, und welche kaum die Stunde erwarten können, da sie ihre Kinder unter der Presse hervorkriechen, und öffentlich ausgestellt sehen.

§. 36. Das 28 und 29 Stück ist eine weitere Ausführung der im 25 Stücke angefangenen Abhandlung des theatralischen Styls in der Musik. Obgleich von der 9 bis 13 Seite kein ordentlicher Vortrag anzutreffen ist; so gestehe ich doch, daß die Hauptabsicht eines Componisten die Erregung und Stillung der Affecten sey. Dargegen verhoffe ich, der Herr Verfasser werde folgender Reihe meiner Gedanken nicht widersprechen können, nämlich: Von
 der

der Erregung und Stillung der Gemüthsbewegungen handelt die Moral; diese gründet sich überhaupt, wie alle Wissenschaften, auf die Metaphysik; ins besondere aber auf die Physik; und diese letztere auf die Mathematik. Folglich würde der critische Musicus weit besser gefahren seyn, wenn er sich vors erste um eine gründliche Abhandlung von den unterschiedenen Gemüthsbewegungen bemühet hätte. Allein er mag wohl gedacht haben: Das sind der sauren. Ferner hätte er die Mittel zur Erlangung des kaum erwähnten Endzweckes, nämlich die musikalischen Töne, mathematisch und physikalisch untersuchen sollen: da sich denn so wohl die Nothwendigkeit ihrer Vergleichung unter einander selbst, als auch die Nothwendigkeit der Vergleichung einer und der andern Tonfolge mit einem und andern Affecte würde angegeben haben. Zu diesen höchstnöthigen Untersuchungen gehört auch, was er auf der 13 Seite von der Wahl der Instrumente nach Beschaffenheit der vorhabenden Gemüthsbewegung; ingleichen auf der 14 und 23 Seite von den Stufen der Affecten, und von der Töne Eindringung in das Innerste des Herzens ganz recht erinnert, aber im geringsten nicht ausgeführt hat. Wie man nun hieraus ersiehet, daß dem critischen Musico bisweilen etwas gutes vor Augen und Ohren schwebet, wovon er aber nur dunkle Begriffe hat; also würde es freylich wohlgethan seyn, wenn er des Herrn M. Nizlers wohlmeynendem Rathe gefolget hätte, oder noch folgen wollte, nämlich die hierzu nöthigen Wissenschaften noch zu erlernen: Alsdenn wird er mit Bestande der Wahrheit, S. 12. schreiben können: „So muß denn der Componist bey
 „der

„der Erfindung seines Hauptsatzes, und bey der
 „vorher bedachten Einrichtung nicht nur desselben
 „allein, sondern auch der Folge oder der Ausarbei-
 „tung, nämlich der Schreibart, allemal auf die Na-
 „tur sehen. Dieser nachzuahmen haben wir die
 „musikalischen Töne. Nachdem man aber dieselben
 „neben einander oder zusammensetzt, sie selbst auch
 „mannigfaltig und auf unzählige Art zu verändern
 „sind, nachdem hat man auch, bey der Verfertigung
 „musikalischer Sachen, Mittel und Gelegenheit ge-
 „nug, demjenigen nachzukommen, was ein Compo-
 „nist zu erwegen hat.“ Da der Criticus die auf der
 24 Seite versprochene Abhandlung von den Pasto-
 ralen noch nicht geliefert, so muß man unterdessen
 mit gehörigem Danke erkennen, daß er uns, bis auf
 weitem Bescheid, des Herrn Prof. Gottscheds cri-
 tische Dichtkunst angewiesen.

§. 37. Das 30 Stück redet die Verächter der
 Musik an, und beweiset nachdrücklich, daß die Musik
 der Andacht nicht hinderlich sey, und daß sie bey allen
 geistlichen Handlungen ohne Anstoß und Aergerniß
 könne und von rechtswegen müsse gebrauchet werden.
 Gewiß, wer dieses Stück gegen etliche vorhergehende
 und nachfolgende mit Bedacht hält, der wird zu zweifeln
 anfangen, daß die 78 Stücke des critischen Mu-
 sici nur von einer Person abgefaßt worden. Jedoch
 was würde es der lieben Musik schaden, wenn gleich
 verschiedne geschickte Männer über die vielen Theile
 der edlen Musik critische Untersuchungen anstellten?
 In dieser Absicht sagt der schon angeführte Herr
 Mattheson, in der Vorrede zu seinem vollk.
 Capellmeister, auf der 27 Seite, ganz recht: „Ein
 „ein-

„einziger Wunsch und Wille beglückt doch nicht ie-
 „dermann. Mir ist es eine Freude, eine grosse
 „Freude, daß ich die Zeiten endlich erlebe da sich
 „andere geschickte Männer bemühen (absonderlich
 „der ruhmwürdige critische Musicus, in sei-
 „nem dreyßigsten Stücke, welches ich für ei-
 „ne wohlausgearbeitete Copey meiner Ori-
 „ginalgedanken erkenne,) mit mir an einem Jo-
 „che zu ziehen, an welchem sie mich nun so lange
 „ganz allein, wie Kinder in ihren Banden, mit un-
 „barmherzigen Augen haben zappeln gesehen. Je-
 „der trage denn das Seine fernerhin treulich und
 „unparteyisch bey, mit Behutsamkeit, nach seinem
 „Maasse. Nur laßt keinen verhassten Streit, kei-
 „nen anzüglichen Federzwist unter uns einschleichen.
 „Auch kein störrisches Verschweigen und angestelltes
 „Vorbengehen solcher, die uns vorgearbeitet, und aus
 „deren Brunnen wir geschöpft haben. Die Dank-
 „barkeit erfordert ein anders. Es gehet anders oh-
 „ne Verdruß nicht ab, und auf die zwote oder dritte
 „Hand kommts bald herum. Man muß einem
 „lieben das Seinige geben, und Recht wiederfahren
 „lassen. Gar zu viele Aemulation verleset. Ver-
 „einigte Kräfte sind die stärksten.“

§. 38. Das 31 Stück enthält zween Briefe, wel-
 che ein ohnmächtiger Cornelius und schmachtender
 Ventoso abgefasset, um sich an zween geschickten
 Männern öffentlich zu rächen, welche ihm niemals
 etwas zu Leide gethan. Wie sehr wird er über seine
 listige Erfindung gelacht haben, in der Meynung, an-
 dere Leute würden sich darüber höchlich verwundern,
 und sogleich bey ihm das Huchelmachen lernen wollen.

Ich

Ich kann niemanden verbieten, diese zween Briefe vor weit schändlichere Pasquille zu halten, als den bekannten Statuen zu Rom, Pasquino und Marforio, jemals angeheftet worden. Jedoch, vielleicht hat der schmähfüchtige Verfasser sich darüber nun satt gelacht. Vielleicht empfindet er schon die schmerzhaftesten Gewissensbisse, welche auf solche beissende Schreibart, als eine gerechte Belohnung, unausbleiblich erfolgen. Vielleicht gereuet ihm, daß er im ersten Briefe den weitberühmten Herrn Capellmeister Bach, mehr nach den vorgefaßten Meinungen anderer, als aus eigener Ueberzeugung tabeln wollen. Vielleicht schämt er sich, daß, indem er des Herrn M. Mizlers rühmenswürdige Erfindungen durch das zweite Schreiben lächerlich machen wollen, er sich selbst zum Gelächter dargestellt. Und vielleicht wünschet er sich, diejenigen Wahrheiten zu verstehen, welche in den mizlerischen Anfangsgründen des Generalbasses 40 bis 64 §; ferner 159 bis 160 §; ingleichen 164 bis 166 §. vorgetragen worden. Ja wenn er ein wahrer Freund der Musik ist, so sehnet er sich mit allen Lehrbegierigen nach der vollständigen Abhandlung der beyden Wahrheiten, welche der Herr M. Mizler im ersten Bande der musikalischen Bibliothek angemeldet, nämlich auf der letzten Seite der ersten Vorrede lautet die eine Wahrheit also: „Die Töne werden im Ohr nach ihren Verhältnissen auf der nervösen Haut im Kleinen, und zwar verkehrt, beschrieben, so wie in der Retina im Auge alle Dinge, von welchen Strahlen in das Auge fallen können, sich im Kleinen abmahlen.“ Und auf der 48

Seite des 5 Theils zeigt er an: „Die Kräfte, „die ein musikalisches Intervallum hervor- „bringen, sind Quadrate von den Grund- „zahlen der Intervallen. Und der Raum, „in welchen die Intervallen eingeschlossen „werden, sind Cubi von den Grundzahlen.“ Jedoch dismal genug von den mizlerischen Erfindungen.

§. 39. In dem 32, 33 und 34 Stücke wird die schon zweymal abgebrochene Untersuchung der theatralischen Schreibart zu Ende gebracht, und erstlich von Beobachtung der Worte; zweitens von den Characteren der Personen; drittens von den Stellungen und Bewegungen der Sänger; viertens von der Beschaffenheit der Schaubühne etwas ausführlicher gehandelt. Man ersiehet hieraus, daß der critische Musicus die zu Hamburg gefundene Gelegenheit sich ziemlich zu Nuße gemacht, von der bisherigen Einrichtung der Opern klare Vorstellungen zu erlangen. Man bemerkt aber auch, daß er hievon nicht als ein Criticus, sondern, in Ermangelung vollständiger Begriffe, nur als ein Historicus geschrieben. Hat ein Anfänger der Composition Gelegenheit, etliche gute Opern durchzugehen, so kann er dadurch weit mehr Einsicht erlangen, als aus des Critici zusammengestoppelmtem Vortrage, in welchem zwar hin und wieder einige Wahrheiten angemeldet, aber nicht richtig aus einander gesetzt sind. Auf der 48 Seite schreibt er zwar gar recht: „Regeln, die aus der Vernunft und „Natur entstehen, können durch kein Ansehen der „Person und durch keine Gewohnheit aufgehoben „werden. Sie bleiben unbeweglich und allezeit ge- „grün-

„gründet.“ Allein wie gelanget man denn zu diesen unveränderlichen Regeln? Kann es wohl durch die wankende und betrügliche Einbildungskraft einzig und allein geschehen, welche, nach dem Zeugnisse der Weltweisheit, nur zu dem niedern Theile der Seele gehöret? Muß man nicht die Abstrit und die Mittel der Musik durch den höhern Theil der Seele, nämlich durch den Verstand, vorher gleichsam anatomiret haben, ehe man zu den Regeln der Natur gelangen kann? Muß also ein Candidat der obersten Compositionsclasse von den Gemüthsbewegungen nicht mehr verstehen, als ein gemeiner Moralist? Kann einer wohl ein vollkommener Componist seyn, ehe er die geschicktesten Tonfolgen mit den verschiedenen Graden der sinnlichen Lust und des sinnlichen Abscheues richtig zu vergleichen weiß? Getrauet sich aber der critische Musicus, dieses ohne Mathematic und Physik zu erlernen und werckstellig zu machen?

§. 40. Ferner sagt er auf der 59 Seite ganz recht: „daß ein hoher und tiefer Discant, Alt, Tenor, „und Baß besondere Eigenschaften habe, und zu gewissen Vorstellungen, Leidenschaften und Characteren immer eine Stimme geschickter als die andere „sey.“ Aber warum hat er nicht ins besondere angezeigt, welche Stimme zu dieser oder jener Vorstellung sich am besten schicke? So viel Lust er hin und wieder zum critisiren blicken läffet, so wenig Geschicklichkeit zeigt er bey Untersuchung der wichtigsten Materien: indem er meistens nur die Namen der Sachen mit vielem Wortgepränge wiederholet, oder aufs höchste dasjenige zierlich beschreibet, was

in der Musik schon üblich gewesen. Wer ihn also für einen Nachschreiber bey der musikalischen Canzeley hält, der giebt ihm seinen gebührenden Rang. Ein Criticus aber ist er nicht, weil er, wie schon mehr als einmal erwiesen, nur die langsame Erfahrung nach der schlandrianischen Mode zum Leitstern gebraucht, anben diejenigen Wissenschaften verwirft, durch welche man das wahre Wesen der Musik erkennen lernet. Folglich sagt er auf der 64 Seite grundfalsch: „Ich bin in dieser Materie der Vernunft und der Natur gefolget.“

§. 41. Bey Durchlesung des 35 und 36 Stück erinnere ich mich eines Predigers, welcher in öffentlicher Versammlung untersuchte: ob Nothlügen erlaubt wären? Nachdem er nun alle ihm bekannte Meinungen vorgebracht; so that er folgenden artigen Ausbruch: Nothlügen sind nur demjenigen erlaubt, der sie zierlich bemänteln kann. So wenig nun hieraus folget, daß ich den Verfasser des im 35 und 36 Stücke befindlichen Traumes für einen solchen Mantelschneider gescholten; so wenig hat der critische Musicus auf der 65 und 66 Seite erwiesen, daß er nicht wisse, wer den eingeschalteten Traum erdacht, oder wer selbigen unter seine Papiere gesteckt. Und so klugdünkend sich der verkappte Verfasser bis zur 80ten Seite ansetzet, so unvorsichtig lässet er seine schmählichen Absichten unter dem zerlappten Mantel hervorgucken. Gesezt nun, der critische Musicus könnte beweisen, daß dieser erdichtete Traum von fremder Hand unter seinen Papieren versteckt gelegen; so hat er sich doch, durch desselben Bekäntmachung, fast gleiche Verantwortung auf den Hals gezo-

gezogen: welcher er nicht anders, als durch öffentlichen Wiederruf entgehen kann. Vielleicht werden sich meine Leser, die mich von Jugend auf gekannt, sehr wundern, daß ich weder diesen beyden noch etlichen vorigen Stücken keine gewöhnliche Satyre entgegen gestellt. Ich kann nicht leugnen, daß ich sonst öfters für mich und andere gute Freunde dergleichen ißbeliebte Säckelgen, meistens in gebundener Rede, öffentlich hervortreten lassen. Dargegen müssen sie auch gestehen, daß ich niemals verehrungswürdige Personen spitzig angezwacket, oder hämisch beschimpfet. Folglich wissen meine tugendhafte Freunde, daß ich jederzeit die Geschicklichkeit verabscheuet, einer leichtsinnigen und schmähsüchtigen Fabel eine wichtige und ernsthafte Satyre entgegen zu setzen.

§ 42. Das 37 und 38 Stück ist hauptsächlich den Sylbendehnungen gewidmet; wobey vorläufig vom Accente, von den lautenden und mitlautenden Buchstaben, von langen, kurzen und Zwitter sylben, von jambischen, trochäischen und dactylischen Versen, von geraden und ungeraden Tacten, und andern hier einschlagenden Dingen, bald links bald rechts gehandelt wird. Ich könnte zwar hier wegen unterschiedener falschen und dunkeln Ausdrücke vieles beybringen. Weil aber in der mizlerischen musikalischen Bibliothek, I. B. 4 Th. 83 S. folgendes nützlich Werk: Die vernünftige und wohlstandige Sylbendehnung, bey der Ausdrückung eines musikalischen Textes angewiesen, und als eine Probe der unter Händen habenden Kunst, eine gute Melodie zu machen,

dargeleget von Heinrich Bokemeyer, Cantore der Fürstlichen Schule in Wolffenbüttel, angemeldet worden; so will ich dem gelehrten Herrn Verfasser in der Hauptsache nicht hinderlich seyn, sondern nur über einige Nebenumstände meine Gedanken eröffnen. Ich habe hin und her gedacht, wodurch etwa der critische Musicus verleitet worden, folgende grundlose Worte 86 S. zu schreiben: „Ein Tact, dessen Theile gerade sind, ist in sich selbst allemal trochäisch: so wie ein Tact, dessen Theile ungerade sind, allezeit dactylisch ist.“ Als mir aber die 84. Seite wieder vor Augen kam, mit dieser Versicherung: „Es giebt jambische, trochäische und dactylische Verse;“ so entdeckte sich, was ich haben wollte. Zugleich erinnerte ich mich, diese tröstliche Nachricht, in den mancherley Anweisungen zur deutschen Poesie, vielmals gelesen zu haben: ohne damals zu vermuthen, daß ein critischer Musicus die Theile der geraden Tacte auf den Trochäum, und die Theile der ungeraden Tacte auf den Dactylum gründen würde. Lauter critische Meisterstücke! laßt uns deren etliche betrachten!

§. 43. Erstlich verstößt er sich wider die leichteste Regel der Vernunftlehre, indem er drey unterschiedene Dinge, nämlich den Trochäum, Spondäum und Pyrrhichium für einerley hält. Ein Trochäus bestehet, wie bekannt, aus zwey ungleichen Sylben, deren erstere lang, die andere kurz ist. (- u) Hingegen ein Spondäus hat zwey gleiche lange Sylben, deren erstere aber jedesmal accentuiert ist. (--) Und ein Pyrrhichius bestehet aus zwey gleichen kurzen Sylben, deren erstere ebenfalls, wegen ihres
ben

bey sich führenden Accents, den Vorzug vor der andern durchgehenden hat. () Der critische Musicus erwähle nun einen geraden Tact, z. E. den leicht- begreiflichen 4, und gebe wohl acht, ob er bey Anhörung des ersten Viertels mehr Zeit als bey dem andern nöthig habe? Ingleichen, ob er bey Vernehmung des zweiten und vierten Achtels weniger Zeit als bey dem ersten und dritten brauche? Da er nun diese zwey unterschiedene Umstände hier nimmermehr erweisen kann: weil nämlich im erstern Falle das zweyte durchgehende Viertel eben so viel Zeit als das erste accentuirte erhält; und im andern Falle das erstere und dritte Achtel nicht mehr Zeit als das zweyte und vierte bekommt; der erstere Umstand aber dem Spondaeo, und der zweyte dem Pyrrhichio vollkommen gleichet; so ist er schuldig, seine obigen Worte öffentlich zu widerrufen, allwo er wider alle Wahrheit gesagt hat: „Ein Tact, dessen Theile gerade sind, ist „in sich selbst allemal trochäisch.“ Sollte es ihm diesfalls an spondaïschen Beyspielen fehlen, so versichert der mehrgedachte vollkommene Capellmeister, 164 Seite, daß unsre meisten Kirchenlieder diesen Wort- und Klangfuß durchgehends haben. Uebrigens ist mir wohl bewußt, daß dergleichen Verse in der Musik auch auf trochäische Art, und zwar mit oder ohne Puncte, zubereitet werden können, wovon aber ist die Rede nicht ist. Bald hätte ich gefragt: Warum sprechen die Herren Poeten ihre sogenannten trochäischen Verse durchgehends auf spondaïsche Art aus? Jedoch stille!

§. 44. Zweitens meinet der critische Musicus, 86 Seite, daß ein Tact, dessen Theile ungerade sind,

sind, allezeit dactylisch sey. Man erlaube mir aber zu beweisen, daß dieses Vorgeben ebenfalls grundfalsch sey: Denn der **Dactylus** hat bekannter maassen eine lange und zwey kurze Sylben. (- ∪ ∪) Ferner muß allen Componisten und Poeten bewußt seyn, daß ein **Molossus** aus drey langen, (- - -) und der **Tribrachys** aus drey kurzen Sylben (∪ ∪ ∪) bestehe, iedoch so, daß in beyden letztern Arten die erste Sylbe scharf accentuirt sey. Wenn man nun z. E. des Herrn Lic. Brockes *Frühlingsaria*:

Einziger Ursprung und Quelle der Freuden,
Geber der Sinnlichkeit, Schöpfer der Lust!
Meine von Anmuth entflammete Brust
Erbert vor Eifer, dich würdig zu rühmen,
Da sich die Felder so lieblich beblümen,
Da sich die Augen in Lustbarkeit weyden.

mit dem dactylischen Maaßstabe abmisset, so wird man in den drey ersten Klang- oder Wortfüßen durchgehends bemerken, daß die zwey kurzen Sylben niemals mehr Zeit erfordern, als die einzige lange Sylbe. Misset man aber obige *Aria* mit der molossischen oder tribrachyschen Elle aus, so wird man bemerken, daß iegliche Sylbe in den drey ersten Klang- oder Wortfüßen einerley Zeitmaaß erhalte, iedoch so, daß jedesmal die erste Sylbe schärfer als die folgenden beyden ausgesprochen werde. Betrachtet man nun den ungeraden Tact, z. E. den 3, so kann niemand widersprechen, daß dessen Niederschlag (Thesis oder stärkerer Theil) zweymal so viel Zeit, als dessen Aufschlag (Arsis oder schwächerer Theil) bekommt. Wie nun hieraus zugleich erhellet, daß dessen drey Glieder, nämlich die Viertel, einerley

nerley Zeitmaaß haben; dieser Umstand aber mit demjeniaen übereinkommt, welchen der *Molossus* und *Tribrachys* im grossen und verjüngten Maaßstabe aufweist; so irret der critische Musicus mit dem Vorgeben, „daß die ungeraden Tactarten mit dem „dactylischen Sylbenmaaße übereinkommen.“ Hierdurch widerspreche ich nicht, daß man obige *Aria*, oder andere von solcher Art, in $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ oder auch in vermischten Tactarten, nämlich in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ setzen könne. Man muß mir aber auch, nach nunmehr be- gebrachtem Beweise, eingestehen, daß solche Einrich- tung nicht dactylisch sey.

§. 45. Da unser Criticus, 88 Seite, richtig an- zeigt, wie ein *Dactylus* in der Musik eigentlich be- schaffen sey, so widerspricht er sich selbst wegen der 86 Seite, wovon ich im vorigen § gehandelt. Ich kann mit Wahrheit sagen, so viel Widersprüche nirgends gelesen zu haben, als in dem critischen Musicus, welcher mehr als einmal versprochen, alle wichtige Sachen und Vorfälle der Musik gründlich zu untersuchen, und doch nicht im Stande ist, von solchen geringen Din- gen was gewisses anzugeben. Sollte man nicht auf die Gedanken gerathen, daß er durch unordentliches und flüchtiges Lesen vieler Bücher (s. seine zwente Vorrede) sich eine Menge vermischter Meinungen in den Kopf gesetzt, welche er, wegen Mangel ge- sunder Urtheilskraft, nicht richtig auseinander setzen können?

§. 46. Am Ende der 88sten Seite, und im An- fange der folgenden, beschreibt er drey unterschiedene Klanafüsse, deren ieder, nach seiner Meinung, ein *Trochäus* seyn soll. Wegen des erstern gebe ich

mit allen Musikverständigen meinen Beyfall, indem es heisset: „Wenn in der ungeraden Mensur die erste und anschlagende Note noch einmal so lang als die folgende ist, so ist die letzte durchgehend und kurz.“ Die beyden falschen Trochäos aber lasse ich ißt aus zweyerley Ursachen unberührt liegen: erstlich, demjenigen nicht weiter vorzugreifen, der etwa eine vollständige Abhandlung von den Klang- und Versfüßen liefern will; zweitens, den critischen Musicum mit nicht gehässig zu machen. Zum Beweis meiner ungeheuchelten Dienstbefließenschaft will ich ihm aus seines ehemaligen und künftigen Lehrmeisters Critic die, wegen des Trochäi 42 und 43 S. benötigte, Vorthteile herseßen, welche daselbst I. Th. 39 S. also lauten: „Wie viel Tempora hat ein ieder Theil des Tactus trochaici? so fragte Gibelius auf deutsch seine Schüler zu Minden, Anno 1658. Und sie wußten perfect zu antworten: Der erste Theil, nämlich Thesis, hat zwey Tempora; der andere aber, nämlich Arsis, hat nur eines. Das war eine lection aus einem Autore classico, aus einem rechtlehrenden Schulbuche, dawider sich ein Mensch, der ein critischer Musicus seyn will, dermaassen gröblich verstößt, daß, wenn es Gibelii Schüler so gemacht hätten, er ihnen gewiß * * * zuerkannt haben würde.“

S. 47. Ferner wird der critische Musicus von mir wohlmeinend erinnert, sich auf eine taugliche Antwort zu besinnen, wenn nämlich sein Lehrmeister ihn wegen der 89 Seite befraget: ob $\frac{1}{2}$ der eigentliche Tripel-tact sey? und warum er sich diesfalls der matthe-sonischen Kleinen Generalbassschule, 94 bis

101 S. widersezt? Sollte er sich mit demjenigen verjüngten Maasßstabe durchhaistern wollen, dessen ich vorhin bey Beschreibung etlicher Versfüsse gedacht, so mag er es auf seine Gefahr wagen: ich nehme mich des Tripelstreits gar nicht an.

§. 48. Sein folgender dunkeler und unordentlicher Vortrag (89 u. f. S.) zeigt an, daß er weder des geraden noch ungeraden Tactes Theile, Glieder und Gelenke, richtig zu unterscheiden wisse. Ich trage fast Bedenken, daß ich, als ein Organist, ihm, als einem Capellmeister solche Dinge beybringen soll, die etliche meiner Sing- und Spielschüler richtig zu unterscheiden wissen. Ich will demnach, wegen gebührender Beobachtung des Ceremoniels oder Wohlstandes, einen ältern Capellmeister und Criticum, nämlich den weltbekannten Herrn Mattheson, über ihn setzen, dem er aus schuldigster Hochachtung plattterdings nicht widersprechen darf, und dessen *Critica musica*, Parte I. ihm zeigen kann, wie des Tactes Theile, Glieder und Gelenke (*Partes, Membra, Articuli*) unterschieden werden müssen: Woraus er zugleich ersehen kann, daß er von der matthesonischen Art zu critisiren sich, 12 §, viel zu frühe losgesaget.

§. 49. Was er weiter von gewissen nöthigen Freyheiten vorträget, die bereits ein allgemeines Bürgerrecht erhalten haben sollen, und durch welche der Trochäus in Jambum, oder dieser in jenen verkehret werden dürfe, ist noch nicht ausgemacht. Einen ziemlichen Vorrath solcher vermeynten Freyheiten hat der Herr M. Mizler in der musikal. Bibliothek, I. Band, III. Theil, 77 und 78 Seite; noch vielmehr aber II. B., I. Th. 151 bis 155 Seite, angezeigt.

gezeigt. So weit erstrecken sich meine Anmerkungen über einige Nebenumstände des 37 und 38ten Stückes; die Hauptsache aber, nämlich die Selbstdehnung, wird dem oben belobten Herrn Bokemeyer überlassen, welcher diese wichtige Materie zum Nutzen und Vergnügen der Leser ausarbeiten, und nächstens liefern wird.

§. 50. Lehrreiche Gedanken und zeitverderbende Erdichtungen unterscheiden sich wie Tag und Nacht. Daß der critische Musicus von den letztern ein starker Liebhaber sey, ersiehet man abermal im 39 Stücke, allwo er seinen Lesern mit einer alten griechischen Fabel eine heimliche Freude machen wollen; allein der Spaas ist ihm nicht gerathen: denn die wahren Gelehrten, so diese urjunge deutsche Fabel gelesen, finden keine Ursache, den wegen der griechischen Alterthümer hochbelobten Sabricium diesfalls zu beunruhigen. Ja sie tragen noch Bedenken, den ehemaligen Fabeljesuiten, ich meyne den bekannten Athanasium Kircherum, schlechter als unsern fabelhaften Criticum zu halten: Denn jener suchte doch nach Zeit und Umständen sich möglichst zu richten; dieser aber folget blindlings seinen unreinen Leidenschaften, oder, welches gleich viel ist, dem von ihm 200 S. bekanntgemachten Alfonso, welcher von guten Freunden schon mehr als einmal ermahnet worden, seinen bisherigen Briefsteller und Fabelmacher, mit Namen: Hochmuth und Neid, als zween höchstschädliche Hausgenossen von sich zu schaffen. Allein der seiner selbst nicht mächtige Alfonso hat, wegen der täglich anwachsenden Arbeit, und wegen vieler verdrüßlichen Umstände, weder Zeit noch Ruhe, an die höchst-

höchstnöthige Verbesserung seiner sittlichen Umstände zu gedenken. In solchem erbärmlichen Zustande läßt er sich so lange von Winkel zu Winkel treiben, bis er, ganz abgemattet, sich an den Schreibetisch setzt. Er weiß, daß niemand vorhanden, und redet doch unterschiedene Personen an. Es überfällt ihn eine Hitze über die andere. Nach diesem überstandenen Sturme scheint er ruhig zu werden. Er schlummert ein wenig. Bald nicket er mit dem hangenden Kopfe: Bald blinzet er mit halbgebrochenen Augen, so, daß er sich über eine Viertelstunde in dem mittlern Zustande zwischen Schlafen und Wachen befindet. Endlich erblicket er, halb träumend, oben an dem künstlich geschnitten Rahmen des ihm gegen über hangenden grossen Spiegels, folgende Worte:

Ich sehe mich zwar nicht in dir,
Du aber siehest dich in mir.

Er erschrickt; fällt mit dem Stuhle nieder; wachet plötzlich auf: besinnet sich aber im Aufstehen noch nicht, wie ihm sey: sondern wirft den Stuhl nach dem unschuldigen Spiegel, daß selbiger in tausend Stücke zerspringet. Einer seiner guten Freunde, ein aufgeräumter Kopf, welcher diese seltsame Begebenheit vom Anfange bis zu Ende, durch einen Riß der Stubenthüre, gesehen und gehöret, tritt ohne Anklopfen in das Zimmer, und tröstet den sich ganz vergessenen Alfonso mit folgenden Worten: Deinen vermeynten grossen Schaden wegen des zerbrochenen Spiegels kann des Herrn Magister Mizlers musikalischer Staarstecher vollkommen wieder ersetzen.

§. 51. Im Anfange des 40 Stückes stellet sich der critische Musicus an, als wolle er die Beschaffenheit des Cammerstyls vortragen; Allein er geräth, nach seiner gewöhnlichen Weise, schon wieder auf Nebenwege, und beweiset auf den folgenden sechs Seiten, daß er vielmehr von der zankfüchtigen Schreibart Meister sey. Ich will ißt nicht untersuchen: ob es denjenigen zu Gefallen geschehen sey, welche 97 S. von ihm verlangen, daß er nicht allzu musikalisch schreiben solle? Vielmehr gebe ich ihm bey dieser Gelegenheit das ungeheuchelte Zeugniß, daß er an vielen Stellen überhaupt nicht allzu musikalisch geschrieben, wohl aber ins besondere die Hauptmaterien meistens von demjenigen vortrefflichen Manne unangemeldet erborget, welcher die im 31 und 37 §. angeführten wichtigen Stellen, aus rechtmäßiger Ahndung, bedächtig abgefasst.

§. 52. Das 41, 42, 43 und 44 Stück verfolget die, auf den leßtern zwey Seiten des vorigen Stückes, angefangene Abhandlung vom Cammerstyl; woben der critische Musicus nach seiner Art nicht umhin kann, dem Herrn Cavellmeister Mattheson und dem Herrn M. Birnbaum unvermuthet zuzusprechen. Nach ißt angezeigtem Hauptinnhalte dieser vier Stücke hat man ins besondere zu bemerken, daß 114 bis 120 S. von der poetischen Einrichtung der Cantaten geredet werde, woben des Herrn Professor Gottscheds critische Dichtkunst, wegen des Capitels von Cantaten, ihr größtendest Lob erhält. (Man sehe musikal. Biblioth. I. B. 6 Th. 1 bis 16 S.)

§. 53.

§. 53. Das 42 Stück machet zwar anfangs Hoffnung, die musikalische Einrichtung der Cantaten abzuhandeln; eigentlich aber ist es ein unschädlicher Verfolg des 13ten Stückes: indem von der Nothwendigkeit der guten Schreibarten noch vieles bengebracht wird. Uebrigens vergehet sich der critische Musicus abermal, da er, 128 S. „der erste zu seyn „vermehnet, welcher sich unterstanden, in öffentlichen „Schriften von der allgemeinen Art, die musikalischen „Schreibarten zu untersuchen und zu erläutern, abzu- „gehen, und den Musikanten (nach seiner hoch- „deutschen Sprache) zu zeigen, daß sie sich in ihren „musikalischen Stücken allerdings der Schreibarten „der Redner und der Dichter bedienen müssen, wenn „sie natürlich und schön sehn wollen.“ Denn es ist bereits, 25 §, dem Herrn Capellmeister Mattheson das gehörige Vorrecht zuerkannt worden.

§. 54. Das 43 Stück handelt von der musikalischen Einrichtung der Cantaten, welche ohne Instrumente gesetzt werden. Ob wohl 130 Seite ganz recht gesagt wird: „Eine Arie in einer solchen Cantate „soll insgemein stark von Arbeit seyn. Es muß „darinn eine bündige Nachahmung . . . herrschen;“ so wird doch der critische Musicus keinen verständigen Componisten überreden, hier gar eine Suge herrschen zu lassen: wie denn sein folgender Vortrag bis zur 132 Seite diesen niederträchtigen Befehl selbst aufhebet.

§. 55. Ferner wird vom Recitativo ohne Instrumente gehandelt, und nur obenhin erzählt, daß der Componist hier die Freyheit habe, in mancherley fremde Tonarten auszuscheiden, und ein solches Recitativ

citativ nicht nur mit chromatischen, sondern auch mit enharmonischen Intervallen ausschmücken müsse. Wegen dieser Aussprüche wäre zwar vieles beizubringen, wosern ich meinen Zweck überschreiten dürfte. Ich kann nicht leugnen, daß ich dergleichen unnatürliche und gekünstelte Sächelgen ehemals auch absingen lassen. Daß mir aber die freche Ausschweifung in fremde Tonarten, und die wider alle Vernunft streitende Verwechselung der Generum modulandi, ingleichen das ungeschickte Springen im Recitativ, niemals von Herzen gegangen, sondern nach dem Horatianischen Ausspruche:

Coenae fercula nostrae
malim convivis quam placuisse coquis;

vielmehr ein Ekel gewesen, habe schon mehrmals bekannt. Ich freue mich, daß etliche musikgelehrte Componisten mit dem Herrn M. Mizler, in der musikal. Bibliothek, 1 B. 6 Th. 33 und 34 S. diesfalls einerley Meynung sind.

§. 56. Ob wohl der critische Musicus fast auf allen Blättern die liebe Ordnung gebührend anpreiset; so führet er sich doch die meiste Zeit selbst sehr unordentlich auf: Denn wenn er critisiren soll, so verfällt er auf seine unglückliche Moral. Soll er sich verantworten, so sucht er die, an ihn mit Vernunft und Bescheidenheit gerichtete, Einwürfe mit leugnen, mit Wortverdrehungen und heftigen Anzüglichkeiten aufzulösen. Ueberdis verlässet er zuweilen in einem einzigen Stücke die kaum angefangene Materie, und fällt wider Vermuthen auf eine ganz andere, die mit der vorigen keinen Zusammenhang hat. Sonderlich
im

im 43 und 44 Stücke läſſet er ſeinen unordentlichen Kopf hervorragen: Denn nachdem er anfänglich, angezeigter maſſen, von den Cantaten ohne Inſtrumente gehandelt; ſo hat es 133 Seite, unten, zwar das Anſehen, als wolle er die Beſchaffenheit der Cantaten mit Inſtrumenten vortragen. Allein kaum hat er drey Arten derſelben namhaft gemacht, ſo ſchnappt er ab, und verantwortet ſich, 134 bis 136 Seite, gegen den Herrn Mattheson, wegen des beſtrittenen Geſchmacks in der Muſik ſehr abgeſchmackt. Zu mehrerer Erläuterung beliebe man den 12 und 13 §. unſchwer nachzuſchlagen. Eben ſo unordentlich iſt das 44 Stück eingerichtet: Denn in deſſen erſteren Hälfte ſiehet er von der rechten Seite auf diejenigen Cantaten, zu welchen nur ein Inſtrument, als nämlich eine Hoboe, Flöte oder ſonſt ein anderes geſetzt wird; Hingegen in der zweiten Hälfte zielt er links auf des Herrn M. Birnbaums Vertheidigung 2c. (ſ. 5 §.) Hier mag es wohl heißen: Wohl geſchoſſen, nicht getroffen. Noch mehr Unordnung: Das folgende Stück müßte billig, laut der 134 Seite, von der zweiten Art der Cantaten mit Inſtrumenten handeln; Allein unſer Criticus iſt des zerſtreuten Vortrages ſo gewohnt, daß er öfters nicht weiß, ob er die Schreibefeder oder den Cammerſchlüſſel in der Hand habe. Denn ſonſt würde er die, auf der 105ten Seite angefangene, Unterſuchung des Cammerſtyls, nicht ſo vielmal unterbrochen haben. So viel vorihit überhaupt von des critiſchen Muſici ordentlicher Unordnung.

§. 57. Im 45 und 46ſten Stücke werden die Eigenſchaften eines geſchickten Organisten, folgen-

des Inhalts, beschrieben: erstlich soll ein Organist den Generalbaß vollkommen verstehen; zweytens sollen ihm die Choralgesänge wohl bekannt seyn; drittens soll er geschickt präludiren können; viertens soll er die Orgel genau kennen und zu beurtheilen wissen. Hierwider kann ich zwar nichts erhebliches einwenden; Wohl aber ist ein reicher Vorrath von bewährten Anmerkungen zu obigen vier Abtheilungen vorhanden, woserne mein Zweck mir hier gestattete, eine Lehrschrift statt einer Prüfung auszugeben. Allein da die meisten angehende Organisten Heinichens unermüdetem Fleisse nicht emsig nachfolgen; in Matthesons kleine und grosse Generalbaßschule nicht ordentlich gehen; Kellners Wiederholungsstunden selten besuchen; und Nizlers gründlichen Vortrag gar verabscheuen; so will ich diese Faulenzer mit folgendem un widersprechlichen Ausspruche aufmuntern: Ein vollkommener Organist muß nicht weniger als ein tüchtiger Capellmeister verstehen. Und von beyden gilt das bekannte Sprüchwort: Nicht alle sind gute Köche, die lange Messer tragen.

§. 58. Indem das 47 Stück die bisher unterbrochene Abhandlung von den Cantaten verfolgt, und zwar anfangs von den Arien Bericht abstatet, welche man mit mehr als einem Instrumente begleitet, doch daß keines besonders hervorraget; so erscheint 165 Seite, von den Cadenzen und von den Veränderungen der Tonarten, dieser sehr dunkle Vortrag: „Die erste Cadenz in einer solchen Arie „geset. het sonst in den grossen Tonarten in der „Quinte,

„Quinte, in den kleinen Tonarten aber in der Terz.
 „Doch kann man sich auch hierbei der Freiheit be-
 „dienen, und diese Ordnung der Cadenzen verän-
 „dern.“ Mancher Anfänger der Composition wird
 sich hieraus folgende doppelte Regel ziehen: Ich darf
 meine erste Cadenz so wohl in der kleinen als grossen
 Tonart nach Gutdünken in die Quinte oder in die
 Terz führen. Allein weit geschelt! Unser Criticus hat
 hier mehr in Gedanken als auf dem Papier, indem
 er gleich hierauf von ungewöhnlichen Aus-
 schweifungen redet, ohne ein und andern hierher
 gehörigen Umstand namhaft zu machen, geschweige
 deutlich zu erklären. Es fraget sich also: Wie ist
 dieser wichtigen Sache am besten zu rathen? Ant-
 wort: „Da alle Schönheiten der Musik aus der
 „mancherley Veränderung des harmonischen Drey-
 „klanges und derselben Verhältniß entspringen, so
 „die Töne so wohl in der Melodie als in der Har-
 „monie haben;“ (s. Mizlers Anfangsgründe
 des Generalbasses, 159 S.) so hätte der critische
 Musicus die unterschiedenen Arten der Perioden mit
 den unterschiedenen Arten der harmonischen Drey-
 klänge vorher vergleichen müssen; so würde er die
 ihm fehlende Lehrsätze gefunden haben: wenn es
 nämlich Zeit sey, in diese oder jene Tonart zu gehen.

§. 59. Um nun dem critischen Musico ein benö-
 thigtes Licht zu geben, so will ich erstlich wegen der
 gewöhnlichen Ausweichungen der grossen und
 kleinen Tonarten; zweitens wegen der seltenen;
 drittens wegen der widernatürlichen Auschwei-
 fungen mein Glaubensbekenntniß ablegen. Zur

Vermeidung aller Weitläufigkeit werden die Ausweichungen einer **grossen Tonart** in derselben **Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Serte**; ingleichen die Ausweichungen einer **kleinen Tonart** in derselben **Septime, Serte, Quinte, Quarte und Terz** von mir als gewöhnliche Veränderungen erketnet. Daß die grossen und kleinen Tonarten mit Genehmhaltung des Gehörs bey diesen fünf Verwandten nach Belieben eintreten dürfen, hat nicht nur **Heinichen, Mattheson und Kellner** schon gezeigt, **und Mizler** gar erwiesen, sondern auch **Scheibe** in seiner Abhandlung von den Intervallen, 100 S. eingestanden. Daß aber der critische Musicus den von der gütigen Natur hierbey vermachten grossen Reichthum nicht eingesehen, viel weniger recht zu gebrauchen wisse, giebt uns sein hin und wieder angestimmtes erbärmliches Loblied über die widernatürlichen Ausschweifungen ziemlich deutlich zu verstehen. Ich will ihm also erstlich etliche unwidersprechliche Erfahrungen vorlegen, nachgehends ein kurzgefaßtes Register des vorhin angemeldeten Reichthums beifügen.

§. 60. **Erste Erfahrung:** Daß unsere Lebensgeister durch einen Satz in einer **grossen Tonart** überhaupt ausgedehnet werden; hingegen bey der **kleinen Tonart** sich überhaupt zurückziehen, ist schon von andern Schriftverfassern bemerkt worden. (Man beliebe hierbey in der **mizlerischen musikal. Bibliothek I. Band, VI. Theil, die 51 Seite** nachzulesen.)

§. 61. **Zweyte Erfahrung:** Wenn aus einer zum Grunde gelegten **grossen Tonart** in derselben verwandte **Quarte** oder **Quinte**; z. E. aus dem C dur in F dur oder in G dur getreten wird: so wird die mit C dur angefangene Ausdehnung der Lebensgeister durch das F dur zwar um ein merkliches geschwächt; hingegen durch das G dur noch stärker, als sie im Anfange des vorhabenden Sages gewesen.

§. 62. **Dritte Erfahrung:** Wenn nach anfangs vernommener **grossen Tonart** in derselben **Terz**, oder **Sexte**, oder **Secunde**; z. E. aus dem C dur in E moll, A moll oder D moll getreten wird: so werden unsere Lebensgeister bey der ersten Ausweichung, nämlich bey dem E moll nicht so stark als bey dem A moll zurückgezogen; Hingegen erfolgt solches bey dem D moll in weit stärkern Grade.

§. 63. **Vierte Erfahrung:** Wenn aus einem zum Grunde gelegten **Molltone** in desselben verwandte **Sexte**, **Terz** und **Septime**; z. E. aus dem A moll in F dur, C dur oder G dur getreten wird: so werden die anfänglich zurückgezogene Lebensgeister durch F dur nicht so sehr als durch C dur und durch G dur ermuntert und ausgebreitet.

§. 64. **Fünfte Erfahrung:** Wenn aus dem anfangs vernommenen **Molltone** in desselben verwandte **Quinte** und **Quarte**; z. E. aus dem A moll in E moll und D moll getreten wird: so vermag zwar E moll, der anfänglich entstandenen Zurückziehung

etwas entgegen zu streben; dagegen hat Dmoll die Macht, die Lebensgeister noch stärker als der Grundton zurück zu ziehen.

§. 65. Wollte nun der critische Musicus aus den vorigen §§ folgern, daß die daselbst erwähnte fünf gewöhnliche Ausweichungen ein satthes Zeugniß wegen der Armuth der Natur ablegten; so würde er sich gewaltig verstoßen: Denn das nun folgende Register, welches mir die Versetzungs-kunst (Ars combinatoria) schon vor zwanzig Jahren gegeben, nöthiget ihn und seines gleichen öffentlich oder wenigstens heimlich zu bekennen: Quantum est, quod nescimus! weil es ausdrücklich beweiset, daß in einer jeden grossen und kleinen Tonart

20 zwiefache;

60 dreysache;

120 vierfache; und

120 fünffache Ausweichungen mit Beyfall des Gehörs erlaubt sind.

§. 66. Wie nun der critische Musicus eingestehet, daß eine Aria, oder ein anderer musikalischer Satz, nach Beschaffenheit des vorhabenden Affects, entweder eine, oder zwey, oder mehrere Ausweichungen erfordert; also entdeckte ich ihm, aus sonderbarem Wohlwollen, welchergestalt iegliche grosse Tonart 20 zwiefache Ausweichungen hat:

Wom

Vom 1 in 2 und 3	Ferner vom 1 in 3 und 2
" " " 2 " 4	" " " 4 " 2
" " " 2 " 5	" " " 5 " 2
" " " 2 " 6	" " " 6 " 2
" " " 3 " 4	" " " 4 " 3
" " " 3 " 5	" " " 5 " 3
" " " 3 " 6	" " " 6 " 3
" " " 4 " 5	" " " 5 " 4
" " " 4 " 6	" " " 6 " 4
" " " 5 " 6	" " " 6 " 5

§. 67. Jeglicher Durton kann sich folgender 60
Dreyfachen Ausweichungen bedienen:

23 ₄	35 ₂	32 ₄	53 ₂
==5	==4	==5	==4
==6	==6	==6	==6
24 ₃	36 ₂	42 ₃	63 ₂
==5	==4	==5	==4
==6	==5	==6	==5
25 ₃	45 ₂	52 ₃	54 ₂
==4	==3	==4	==3
==6	==6	==6	==6
26 ₃	46 ₂	62 ₃	64 ₂
==4	==3	==4	==3
==5	==5	==5	==5
34 ₂	56 ₂	43 ₂	65 ₂
==5	==3	==5	==3
==6	==4	==6	==4

§. 68. Einer jeder grossen Tonart sind folgende 120 vierfache Ausweirungen erlaubt:

23 ₄₅	35 ₂₄	32 ₄₅	53 ₂₄
== 54	== 42	== 54	== 42
== 56	== 46	== 56	== 46
== 65	== 64	== 65	== 64
== 64	== 62	== 64	== 62
== 46	== 26	== 46	== 26
24 ₃₅	36 ₂₄	42 ₃₅	63 ₂₄
== 53	== 42	== 53	== 42
== 56	== 45	== 56	== 45
== 65	== 54	== 65	== 54
== 63	== 52	== 63	== 52
== 36	== 25	== 36	== 25
25 ₃₄	45 ₂₃	52 ₃₄	54 ₂₃
== 43	== 32	== 43	== 32
== 46	== 36	== 46	== 36
== 64	== 63	== 64	== 63
== 63	== 62	== 63	== 62
== 36	== 26	== 36	== 26
26 ₃₄	46 ₂₃	62 ₃₄	64 ₂₃
== 43	== 32	== 43	== 32
== 45	== 35	== 45	== 35
== 54	== 53	== 54	== 53
== 53	== 52	== 53	== 52
== 35	== 25	== 35	== 25
34 ₂₅	56 ₂₃	43 ₂₅	65 ₂₃
== 52	== 32	== 52	== 32
== 56	== 34	== 56	== 34
== 65	== 43	== 65	== 43
== 62	== 42	== 62	== 42
== 26	== 24	== 26	== 24

§. 69. Jeder Durton darf folgende 120 fünfsache Ausweichungen gebrauchen:

23 ₄₅₆	35 ₂₄₆	32 ₄₅₆	53 ₂₄₆
= 465	= 264	= 465	= 264
= 546	= 426	= 546	= 426
= 564	= 462	= 564	= 462
= 645	= 624	= 645	= 624
= 654	= 642	= 654	= 642
24 ₃₅₆	36 ₂₄₅	42 ₃₅₆	63 ₂₄₅
= 365	= 254	= 365	= 254
= 536	= 425	= 536	= 425
= 563	= 452	= 563	= 452
= 635	= 524	= 635	= 524
= 653	= 542	= 653	= 542
25 ₃₄₆	45 ₂₃₆	52 ₃₄₆	54 ₂₃₆
= 364	= 263	= 364	= 263
= 436	= 326	= 436	= 326
= 463	= 362	= 463	= 362
= 634	= 623	= 634	= 623
= 643	= 632	= 643	= 632
26 ₃₄₅	46 ₂₃₅	62 ₃₄₅	64 ₂₃₅
= 354	= 253	= 354	= 253
= 435	= 325	= 435	= 325
= 453	= 352	= 453	= 352
= 534	= 523	= 534	= 523
= 543	= 532	= 543	= 532
43 ₂₅₆	56 ₂₃₄	43 ₂₅₆	65 ₂₃₄
= 265	= 243	= 265	= 243
= 526	= 324	= 526	= 324
= 562	= 342	= 562	= 342
= 625	= 423	= 625	= 423
= 652	= 432	= 652	= 432

§. 70. Will man nun auch die gewöhnlichen Ausweichungen einer kleinen Tonart auf vorige Weise bestimmen, so wird jedesmal an statt der 2 die 7 gesetzt. Die übrigen Zahlen bleiben in voriger Stellung. (So geringe dieser veränderte Umstand manchem anfangs scheinen wird: desto grösser ist er dem Gehör. Man versuche es bey allen vorkommenden Fällen.) Demnach hat jegliche kleine Tonart folgende 20 zwiefache Ausweichungen:

Vom 1 in 7 und 3	Ferner vom 1 in 3 und 7
• • • 7 • 4	• • • 4 • 7
• • • 7 • 5	• • • 5 • 7
• • • 7 • 6	• • • 6 • 7
• • • 3 • 4	• • • 4 • 3
• • • 3 • 5	• • • 5 • 3
• • • 3 • 6	• • • 6 • 3
• • • 4 • 5	• • • 5 • 4
• • • 4 • 6	• • • 6 • 4
• • • 5 • 6	• • • 6 • 5

§. 71. Jeglicher Mollton kann sich folgender
60 dreyfachen Ausweichungen, bedienen:

73 ₄ ..5 ..6	35 ₇ ..4 ..6	37 ₄ ..5 ..6	53 ₇ ..4 ..6
74 ₃ ..5 ..6	36 ₇ ..4 ..5	47 ₃ ..5 ..6	63 ₇ ..4 ..5
75 ₃ ..4 ..6	45 ₇ ..3 ..6	57 ₃ ..4 ..6	54 ₇ ..3 ..6
76 ₃ ..4 ..5	46 ₇ ..3 ..5	67 ₃ ..4 ..5	64 ₇ ..3 ..5
34 ₇ ..5 ..6	56 ₇ ..3 ..4	43 ₇ ..5 ..6	65 ₇ ..3 ..4

§. 72.

§. 72. Einer jeden kleinen Tonart sind folgende
120 vierfache Ausweichungen erlaubt:

73 ₄₅	35 ₇₄	37 ₄₅	53 ₇₄
-- 54	-- 47	-- 54	-- 47
-- 56	-- 46	-- 56	-- 46
-- 65	-- 64	-- 65	-- 64
-- 64	-- 67	-- 64	-- 67
-- 46	-- 76	-- 46	-- 76
74 ₃₅	36 ₇₄	47 ₃₅	63 ₇₄
-- 53	-- 47	-- 53	-- 47
-- 56	-- 45	-- 56	-- 45
-- 65	-- 54	-- 65	-- 54
-- 63	-- 57	-- 63	-- 57
-- 36	-- 75	-- 36	-- 75
75 ₃₄	45 ₇₃	57 ₃₄	54 ₇₃
-- 43	-- 37	-- 43	-- 37
-- 46	-- 36	-- 46	-- 36
-- 64	-- 63	-- 64	-- 63
-- 63	-- 67	-- 63	-- 67
-- 36	-- 76	-- 36	-- 76
76 ₃₄	46 ₇₃	67 ₃₄	64 ₇₃
-- 43	-- 37	-- 43	-- 37
-- 45	-- 35	-- 45	-- 35
-- 54	-- 53	-- 54	-- 53
-- 53	-- 57	-- 53	-- 57
-- 35	-- 75	-- 35	-- 75
34 ₇₅	56 ₇₃	43 ₇₅	65 ₇₃
-- 57	-- 37	-- 57	-- 37
-- 56	-- 34	-- 56	-- 34
-- 65	-- 43	-- 65	-- 43
-- 67	-- 47	-- 67	-- 47
-- 76	-- 74	-- 76	-- 74

§. 73. Jeder Mollton darf folgende 120 fünfsache Ausweichungen gebrauchen:

73 ⁴⁵⁶	35 ⁷⁴⁶	37 ⁴⁵⁶	53 ⁷⁴⁶
-- 465	-- 764	-- 465	-- 764
-- 546	-- 476	-- 546	-- 476
-- 564	-- 467	-- 564	-- 467
-- 645	-- 674	-- 645	-- 674
-- 654	-- 647	-- 654	-- 647
74 ³⁵⁶	36 ⁷⁴⁵	47 ³⁵⁶	63 ⁷⁴⁵
-- 365	-- 754	-- 365	-- 754
-- 536	-- 475	-- 536	-- 475
-- 563	-- 457	-- 563	-- 457
-- 635	-- 574	-- 635	-- 574
-- 653	-- 547	-- 653	-- 547
75 ³⁴⁶	45 ⁷³⁶	57 ³⁴⁶	54 ⁷³⁶
-- 364	-- 763	-- 364	-- 763
-- 436	-- 376	-- 436	-- 376
-- 463	-- 367	-- 463	-- 367
-- 634	-- 673	-- 634	-- 673
-- 643	-- 637	-- 643	-- 637
76 ³⁴⁵	46 ⁷³⁵	67 ³⁴⁵	64 ⁷³⁵
-- 354	-- 753	-- 354	-- 753
-- 435	-- 375	-- 435	-- 375
-- 453	-- 357	-- 453	-- 357
-- 534	-- 573	-- 534	-- 573
-- 543	-- 537	-- 543	-- 537
34 ⁷⁵⁶	56 ⁷³⁴	43 ⁷⁵⁶	65 ⁷³⁴
-- 765	-- 743	-- 765	-- 743
-- 576	-- 374	-- 576	-- 374
-- 567	-- 347	-- 567	-- 347
-- 675	-- 473	-- 675	-- 473
-- 657	-- 437	-- 657	-- 437

§. 74.

§. 74. Sollte nun der critische Musicus, bey dieser wider Vermuthen erblickten grossen Menge der gewöhnlichen Ausweichungen mich fragen: wann: Bey welcher Gelegenheit diese oder jene Ausweichungsfolge am sichersten zu erwählen sey? so würde ich ihm folgende Antwort ertheilen: Da mein Vorhaben ist nicht ist, einen Lehrer abzugeben, sondern nur den critischen Musicum zu prüfen, und ihm die Gegenden und Ursachen des verfehlten Weges zu zeigen; so beliebe er nur, nach Anleitung der in 61 bis 64 §. beygebrachten vier Erfahrungen, vors erste überhaupt zu bemerken, bey welchem neuen Hörpuncte das Plus und Minus sich ereignet. Zweitens bemerke er ins besondere bey den 20 zwiefachen Ausweichungen, ob ieglicher neuer Hörpunct von ausdehnender oder zurückziehender Natur sey, oder ob nur einer diese, der andere jene Eigenschaft besitze. Auf solche Weise müssen auch die 60 dreyfache, die 120 vierfache, und die 120 fünffache Ausweichungsordnungen so wohl der Kleinen als grossen Tonart bezeichnet werden: da denn hin und wieder ein doppeltes Plus und Minus sich angeben wird. Nach dieser kleinen Bemühung überdenke er denjenigen Vorrath, welchen er sich bey den Herolden der Wissenschaften, nämlich bey der Dicht- und Redekunst so wohl überhaupt, als sonst ins besondere, wegen der Erregung und Stellung der mancherley Gemüthsneigungen, nach und nach gesammelt hat, und suche selbigen mit allen möglichen Fällen des obigen Ausweichungsregisters zu vergleichen. Sollte aber dieses unschädliche Unternehmen noch nicht zulänglich seyn, und

und er bey den meisten Vorfällen im Finstern tap-
pen müssen; so unterwerfe er sich nur so willig als
billig der Königin all'r Wissenschaften, der Mathe-
matik: alsdenn wird er die ihm fehlende Lehrsätze
finden, wenn es nämlich Zeit sey, in diese oder jene
Tonart zu treten.

§. 75. Zu den seltenen Ausschweifungen rechne
ich erstlich, wenn aus einem zum Grunde gelegten
Molltone in dessen Secunde; oder aus einem Dur-
tone in dessen Septime; z. E. aus dem A moll oder
aus dem C dur in H moll getreten wird. Mir ist
nicht unbekannt, daß einige Componisten und Gene-
ralbassisten diese beyden Ausweichungen unter die ge-
wöhnlichen zählen, und selbige mit folgenden Worten
rechtfertigen wollen: Wenn man aus dem A moll
oder C dur in das nahe verwandte E moll oder G dur
getreten ist, so läßt sich das H moll mit Genehm-
haltung des Gehörs gar leicht erreichen. Allein die-
ser Einwurf schlägt meinen Satz nicht nieder: Denn
jene reden eigentlich von einer Ausweichung der be-
reits ausgewichenen Tonart in derselben Quinte oder
Terz; ich hingegen lediglich von der Austragung des
Grundtons. Sollten auch allensfalls diese von mir
bestrittene zwo Ausschweifungen das gewöhnliche
Bürgerrecht künftig erhalten, so würde mein obiges
Ausweichungsregister dadurch nichts verlieren, son-
dern vielmehr einen ansehnlichen Zuwachs bekom-
men. Ob aber alsdenn bey dem ist willkührlich an-
genommenen Grundtone, nämlich bey dem A moll
oder C dur, das mit dem H moll nahe verwandte
D dur sich eben so wohl als D moll zum Mite-
rben
ange-

angeben dürfe, mögen andere musikalische Rechtsgelehrte beurtheilen und entscheiden.

§. 76. Zweitens werden folgende Umstände von mir seltene Ausschweifungen genennet, wenn nämlich eines zum Grund gelegten Durtons nahe verwandte Durtone in Moll verwandelt werden. z. E. Wenn aus dem C dur in das weitläufig verwandte G moll oder F moll getreten wird; ingleichen, wenn die angefangene grosse Tonart mit ihrer kleinen, oder die angefangene kleine Tonart mit ihrer grossen abwechselt, zum Exempel D dur mit D moll, oder F moll mit F dur. Es ist mir niemals in Sinn gekommen, dergleichen Ausschweifungen durchgehends für verwerflich zu halten: Vielmehr habe ich mir jederzeit alle ersinnliche Mühe gegeben, selbige mit gehörigem Maasse am gehörigen Orte anzubringen. Sollte ich mich hierüber kurz erklären; so würde ich sagen: Was der Schatten bey einem Gemählde ist, das sind die Ausschweifungen bey der Musik.

Nicht zu wenig, nicht zu viel
Siebt ein stets beliebtes Spiel.

So bald der critische Musicus mich überführet, daß mein vom 66 bis 73 §. bengebrachtes Register der gewöhnlichen Ausweichungen; ingleichen die, im 75 und 76 §. unter gewissen Bedingungen erlaubte, seltene Ausschweifungen nicht zulänglich sind: so bald will ich alle übrige Veränderungen der Tonarten nicht mehr widernatürlich nennen.

§. 77. Wer ordentlichen Vortrag liebet, wird auf dem 48 Stücke der fernern Untersuchung des Cammerstyls

merstnls entgegen sehen; iedoch abermal vergeblich: Denn der Criticus hat, nach seinem bekannten veränderlichen Gemüthe, ist für gut befunden, nicht ein, sondern gar drey unterschiedene Zwischenspiele einzuschalten. Wie ich nun deren keines verachte, so gefällt mir doch das erstere am besten. Zwar nicht deswegen, weil es aus dem uralten, 1739 geschriebenen, griechischen Buche genommen ist, dem ich bereits, 50 §. sein gebührendes Lob ertheilet; sondern weil es hauptsächlich von dem höchstschädlichen Vorurtheile des Ansehens handelt. Im zweyten Zwischenspiele, nämlich vom 49 bis 50 Stück, läßt sich ein, hinter dem Vorhange versteckter, Dolmetscher mit einigen Gedanken von der Musik vernehmen, welche der alte griechische Philosoph Aristoteles hinterlassen. Warum aber dieser Dolmetscher mitten in der Rede abtreten muß, und seinen Vortrag erst im 59 Stücke zu Ende bringen darf, wird der critische Musicus am besten wissen: als welcher hier, wie schon an mehrern Orten, erwiesen, daß es ihm ein leichtes sey, zu drey verlebten Zwischenspielen noch etliche junge Zwischenspielgen zu erfinden.

§. 78. Das dritte Zwischenspiel ist weit lustiger, als die vorigen: Da nämlich im 51 Stücke drey merkwürdige Personen, namentlich: Sempronius, Titius, Metellus, nach und nach vorgestellt werden; iedoch bey dieser critischen Bitterung kein Wort schwagen, sondern dem sich freywillig angebotenen Nachtreter, nämlich dem ehrgeizigen Don Alfonso ganz gelassen den freyen Weg vergönnen. Ihr vernünftiges Stillschweigen läßt ihm Zeit, sich der flüchtig gelesenen moralischen Schriften zu erinnern:

Da ihm denn etliche unverwerfliche Ausdrücke von dem höchstschädlichen Ueide beysallen. In dieses Geschäfte menget sich seine Eigenliebe, welche ihm vdrängst den unvernünftigen Satz eingepräget: Alles, was du von der Musit denkest, redest und schreibest, ist andern Leuten unbekannt, folglich anagenehm. Hierdurch wird der von Natur nicht blöde Alfonso noch dreister, seine Einfälle ohne Scheu vorzubringen. Weil er nun ehemals vernommen, daß der Neid gemeiniglich gelb beschrieben werde; und weil er sich durch ein dreyzehneckigtes Stück des verunglückten Spiegels, dessen oben, 50 S. gedacht worden, zu lauter falschen Vorstellungen gewöhnet; so menget er hier, Senpronius, Titius und Metellus hätten ebenfalls diese Krankheit, und wären seine Be-neider. Meines Erachtens könnte dem elenden Alfonso noch geholfen werden, wosern er seinem Herzensfreunde, nämlich dem, laut der 198 und 200 Seite, ihm gänzlich gleichenden critischen Musico ohne weitem Anstand anvertrauete, sich möglichst zu erkundigen: wo eine moralische Laterna magica anzutreffen sey?

§. 79. Da der critische Musicus mit Anfange des 52 Stückes sich selbst fraget: „Was werden meine Leser sagen, daß ich den Verfolg der Materie vom Cammerstyl so lange ausgesetzt habe?“ so wird ihm das, wegen seiner Unordnung und vielen eingeschalteten Zwischenspielen in vorigen §§. gefällte Urtheil so wenig entgegen seyn, als die Poeten an seinem nun erfolgten Vortrage von den epischen Cantaten zu bemerken finden. Im 53 Stücke ersiehet man zween satyrische Briefe, über die sich niemand mit

mit Recht beschweren kann. Denn was in dem erstern von der unverständigen Einrichtung und unordentlichen Aufführung eines musikalischen Stückes; im andern aber von dem übeln Verhalten eines gewissen Organisten lebhaft erzählt wird, sind keiner tägliche Vorfälle, wodurch zwar viele hohe und gelehrte Personen schon öfters den Vorfaß gefasset, der edlen Musik und ihren nahen Anverwandten die sonst gegönnte Hochachtung gänzlich zu entziehen: welches Urtheil jedoch, weil es zu hoch gespannt gewesen, von keiner Dauer seyn können.

§. 80. Das 54 Stück ist ein Verfolg des 52sten, und erzählt den angehenden Componisten viel nützliche Nachrichten, die sie bey Sehung epischer Cantaten vors erste wohl gebrauchen können. Der Zweck des 55 Stückes ist, die Vorurtheile zu heben, welche wegen des Gebrauchs der Musik an Bußtagen, ingleichen in der Fastenzeit und bey vorfallender Landestruer, von etlichen andächtigseynwollenden schon seit geraumer Zeit geheget worden. Daß diese seine Abhandlung dem 20 Stücke nichts nachgebe, wissen die Leser der matthesonischen Schriften ohne mein Erinnern.

§. 81. Das 56 Stück erzählt erst die merkwürdigsten Kennzeichen der sonderbaren Hochachtung, in welcher die Musik bey den alten Griechen und Römern gewesen. Nachgehends wird untersucht: Warum die Musik ist so sehr in Verachtung komme, und bey viel vornehmen und gelehrten Leuten ihr Ansehen fast gänzlich verliere? Unter vielen schönen Ausdrücken gefällt mir folgender, welcher 233 S. ganz unten also lautet: „Ein Weltweiser,

„der keinen Verstand von der Musik hatte, war bey den Griechen ein Unding.“ O! möchten doch alle Gelehrte diese Wahrheit erwägen! ich meyne sonderlich diejenigen, welche die Musik aus dem Reiche der Gelehrsamkeit bannen wollen, und die sich so gar auf der Kanzel und Catheder unterstanden, die edle Musik und derselben gelehrte Anverwandten verächtlich zu machen. Jedoch, mit Erlaubniß zu fragen: Ist das wohl eine vernünftige Aufführung? Ist nicht ieder Lehrer schuldig, alles beizutragen, damit das Reich der Gelehrsamkeit immer mehr und mehr erweitert und befestiget werde? Aus welchem Grunde aber kann ein solcher Lehrer diejenigen Wissenschaften verachten, die er nicht verstehet? O! möchte doch der Herr M. Mizler, oder sonst jemand von seiner Art, eine öffentliche Unterredung: *De officiis Eruditorum erga Musicam & Musicos eruditos* ehestens aufstellen und bekannt machen. Ubrigens ist bey diesem wohlgerathenen Stücke zu bemerken, daß der ißbelobte Ausspruch wegen der griechischen Weltweisen in dem ersten Bande der mizlerischen musikal. Bibliothek schon vorgekommen, ehe der critische Musicus solchen beifälliger Weise (vel Assensu vel Reminiscencia) glücklich niedergeschrieben.

§. 82. Das 57 Stück betrifft größtentheils die Porten, welche Cantaten nach dramatischer Art verfertigen wollen. Im 58 Stücke aber wird von der musikalischen Einrichtung eines solchen Dramatis gehandelt. Ob wohl dawider nichts erhebliches einzuwenden ist; so findet man doch, bey aufmerkssamer Durchlesung, in selbigem eben so wenig Critic, als in den meisten vorhergehenden und nachfolgenden Blät-

Blättern. Der oben zurückgewiesene Aristoteles, welcher im 59 Stücke die unverdiente Ehre hat, die bisherige lange Reihe der unnöthigen Zwischenspielen zu beschließen, mußte die Pflichten eines Critici besser zu beobachten.

§. 82. Im 60 Stücke wird die erhebliche Frage; Ob ein Ungelehrter in der Musik stark werden könne? gründlich untersucht. Nachdem erstlich erinnert worden, daß unter der Stärke, welche die Componisten, Capellmeister, Directores, Sänger und Instrumentalisten billig besitzen müssen, ein nothwendiger und vernünftiger Unterschied zu machen sey; so wird in der Folge deutlich erwiesen, daß ein vollkommener Componist und Capellmeister allerdings ein Gelehrter seyn müsse. Unter andern heißt es auf der 266 Seite ganz recht: „Das wahre Wesen „der Musik bestehet in einiger vernünftigen Nachah- „mung der Natur. Kann der aber wohl der Natur „gebührend nachahmen, der sie selbst nicht kennet? „Die Musik ist mit der Redekunst und mit der „Dichtkunst auf das genaueste verbunden, und wir „können durch diese jener keine gemeine Schönheit „und einen grossen Nachdruck ertheilen. Wird aber „derjenige wohl hiervon gebührend urtheilen, und „diese Schönheiten erreichen können, welcher nichts „von der Rede- und Dichtkunst versteht? Zur Er- „känntniß musikalischer Wahrheiten gehö- „ren die Vernunftlehre, die Metaphysik, die „Naturlehre und die Mathematik. Wer „kann sie also erkennen, beurtheilen und anwenden, „ohne sich überhaupt in der Weltweisheit umgesehen „zu haben? u. s. w.“ Ferner wird 268 und 269 S.

dem Einwurfe: „Man findet doch viel Com-
 „ponisten, die eben keine Gelehrte sind;“ mit
 folgenden Fragen begegnet: „Ob solche ungelehrte
 „Componisten alles, was sie sehen, beweisen und
 „gründlich beurtheilen können? Ob sie ferner geschickt
 „sind, alles aus den wahren Gründen der Musik
 „herzuleiten? Ob sie auch andere in allen Theilen der
 „Musik vollkommen und gründlich unterrichten kön-
 „nen?“ Endlich heißt es: „Von den Sängern,
 „Sängern und Instrumentalisten verlange nie-
 „mand ausdrücklich, daß sie Gelehrte seyn sollen. Es
 „ist wahr, wenn sie sich um einige Theile der Gelehr-
 „samkeit, und zwar insonderheit um die Naturlehre
 „etwas besser bekümmern würden, so würde ihnen
 „solches in der practischen Einsicht in einige Theile der
 „Composition sehr behülflich seyn.“ Ich habe mit
 Fleiß etliche wichtige Stellen aus diesem wohlgera-
 thenen Stücke hier beigefüget, um selbige weiter un-
 ten gegen den critischen Musicum mit Naßen zu ge-
 brauchen.

§. 84. Im 61 Stücke wird aus dem mehrmals
 erwähnten alten griechischen Scribenten ein Traum
 erzählt, und zugleich von der Nothwendigkeit der
 Musik in einem wohlgesitteten Staate ohne Anzüg-
 lichkeit gehandelt.

§. 85. Das 62 und 63 Stück enthält einen
 Entwurf einer musikalischen Akademie, worüber
 der critische Musicus selbst ein widersprechend Urtheil
 fällt, indem: er, 294 S. freywillig gestehet, daß wi-
 der diesen Entwurf wirklich noch einiges zu erinnern
 sey; hingegen in der nachgehends geschriebenen Vor-
 rede schmeichelt er sich, daß vernünftige Leser nichts
 erheb-

erhebliches dardber einzunenden finden würden. Es dürfte vergeblich ſeyn zu erzählen, was von dem Vorſteher und Secretario der muſikaliſchen Academie, ingleichen von den wöchentlichen Zuſammenkünften der Mitglieder, wie auch von ihren ordentlichen Verrichtungen und Lehrſtunden vorgetragen wird: ſintemal folgender Stein des Anſtoſſes erſt aus dem Wege geſchaffet werden muß, da nämlich der critiſche Musicus, 292 S. zwar ganz recht erinnert: „Es iſt billig, daß man ſowohl allen Mitgliedern als dem Vorſteher der Akademie einen gehörigen Rang und genugſame Einkünfte ertheilet, damit ſie von andern gebührend geehret werden, und auch diejenigen Mittel beſitzen mögen, die zu ihrer Lebensart erfordert werden.“ Aber was antwortet er der Akademie auf die unumgängliche Frage: Wer verſchaft uns Brodt in der Wüſten? Nichts anders als mein folgendes Urtheil, wofern er ſich diesfalls vernünftig aufführen will: Eine muſikaliſche Akademie kann ohne Einwilligung eines Potentaten nicht angefangen, vielweniger ohne deſſen reichlichen Beyſtand in Beſtand gebracht werden. Man weiß zwar einen und andern Hof, welchem es ein leichtes ſeyn würde, eine muſikaliſche Akademie aufzurichten und zu erhalten. Man ſiehet aber auch zu voraus, daß eine Privatperſon, ſo eine ſolche Akademie vorſchlagen wollte, vielen Widerſpruch, ja Haß und Verfolgung finden würde, und zwar ſogar von denjenigen Muſikverwandten; welche in Betrachtung ihres wichtigen Amtes und hohen Ehreanſehens ſchuldig und vermögend wären, dieſes nützliche Unternehmen zu befördern: Jedoch getroſt! Vielleicht erwecket der Himmel bald einen

gelehrten Potentaten, welcher das mit vielen Wissenschaften prangende Deutschland, aus eigenem edlen Triebe, mit der noch fehlenden musikalischen Akademie erwünscht auszieret. Diese und andere hieher gehörige Umstände mag der Herr M. Mizler vorher wohl erwogen haben, als er 1738 den preiswürdigen Entschluß gefaßt, die correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften zu errichten: mit welcher es, wie mit allen neuen Unternehmungen, zwar bisher aus verschiedenen Ursachen nicht so geschwinde zugehen können. Daß aber selbiger von dem critischen Musico durch die vorgeschlagene Akademie ein Eintrag geschehen, wie neulich ein betitelter . . Meister in öffentlicher Gesellschaft aus Unverstand plaudern wollen, ist eine offenbare Unwahrheit. Diese Societät stehet feste, und wird allezeit fortdauern, wenn Deutschland auch mit mehr als einer musikalischen Academie ausgezieret seyn wird. Was kann ihr doch der critische Musicus schaden, der nach seinen ighen Umständen sich nicht unterstehen darf, die Grenzen dieser Societät zu betreten?

§. 86. Das 64ste Stück betrifft die musikalische Einrichtung der Oden, und beschliesset zugleich die bisher öfters unterbrochene Abhandlung der Singesachen im Cammerstyl. Im 65ten Stücke werden anfangs überhaupt die Instrumentalstücken, und nachgehends ins besondere die Sinfonien im Kirchenstyl betrachtet. Das 66ste Stück redet von Opernsinfonien. Im 67ten Stücke erzählt der critische Musicus die Einrichtung der Vorzwischen- und Nachspiele zu Tragödien und Comödien

dien nach eigener Erfindung. Das 68ste Stück handelt von Sinfonien zu Singestücken im Cammerstyl; ingleichen von den sogenannten Cammersinfonien, die sich auf keine Vocalmusik beziehen; wie auch etwas von den Sinfonien mit concertirenden Instrumenten. Das 69ste Stück betrifft die Instrumentalconcerten. Das 70ste Stück ist den tropischen, uneigentlichen oder verblühten Ausdrücken gewidmet, und beschreibt zwei Arten der Metaphorae. Wäre dem critischen Musico, nach eigenem Geständnisse, 348 S. erlaubt gewesen, seine Blätter mit Noten anzufüllen, so hätte er allhier genug Gelegenheit gehabt, seinen Lesern mancherley Arten des verblühten Ausdrucks zu zeigen.

§. 87. Im 71 und 72sten Stücke meynt er zu erweisen, daß die Mathematik bey der Composition weder nützlich noch möglich sey. Wie sehr er aber sich hiedurch verstoßen, werde ich in folgenden §§. dieser Schrift bis zu Ende so deutlich als kürzlich darthun, wenn ich zuvor den Inhalt der übrigen critischen Blätter angezeigt habe, in welchen zwar ebenfalls, wie in etlichen vorhergehenden, nichts anstößiges noch anzügliches, sondern vielmehr unterschiedene gute Anmerkungen anzutreffen, welche aber, nach seinem wiederholten Bekäntnisse, die wenigsten Sachen erschöpfen, folglich den Namen einer Critic nicht verdienen. Das 73ste Stück bezeichnet die mancherley Umstände der Ouverture sehr wohl. Das 74ste Stück betrifft die Sonaten so wohl von einer Stimme, als von zwei, drey, vier und fünf Stimmen. Das 75 und 76ste Stück beschreibt ohne besondere Exempel zwölf Figuren, welche den

Nachdruck der musikalischen Schreibart befördern, namentlich: Exclamatio, Dubitatio, Ellipsis, Hyperbaton, Repetitio, Paronomasia, Distributio, Antithesis, Suspendio, Interrogatio, Epistrophe, Gradatio. Nur diejenigen, so des Herrn Matthessons vollkommenen Capellmeister noch nicht gelesen, werden dem Vorgeben des critischen Musici vielleicht Glauben beymessen, da er nämlich auf der 386ten Seite sich für den ersten hält, der die Figuren bey der Composition für nöthig angepriesen. Im 77sten Stücke erzählt er, daß die Opern zu Hamburg aufgehöret, und die wegen der Schauspiele berühmte Neuberische Gesellschaft von dar nach Moscau gegangen. Zugleich gedenket er eines Vorwurfs, der ihm, wegen einer von ihm componirten Oper, gemacht worden. Die Entlegenheit gestattet mir nicht, zu untersuchen, ob Kläger oder Beklagter Recht habe. Das 78ste als das letzte Stück erwehnet die vornehmsten Eigenschaften eines guten Musikdirectors. Ein mehrers von dieser wichtigen Sache ist in dem mehrgedachten vollk. Capellmeister, wie auch in des Herrn M. Mizlers musikalischen Staarstecher anzutreffen. Der Rest folget im künftigen Theil.

III.

Fünfte Fortsetzung von Matthessons vollkommenen Capellmeister.

Des III. Theils funfzehntes Hauptstück.

Von der Nachahmung.

Die Nachahmung in der Musik findet sonderlich bey vollstimmigen Sachen statt, in welcher
nach

nach des H-rrn Verfassers Worten die Absicht ist, daß eine Stimme die andere gleichsam Gesprächsweise unterhalte, Fragen aufwerfe, Antworten gebe, verschiedener Meynung sey, Beyfall erhalte, sich vereinbare, Widerspruch annehme, u. s. w. Wer dieses alles bey einem Concert, da verschiedene Stimmen mit einander streiten, sich wirklich vorstellen kann, der muß in der Einbildungskraft ausserordentlich stark seyn.

Es ist aber die Nachahmung bey der Musik dreyerley. Erstlich, wenn man die natürlichen Dinge und Gemüthsneigungen auszudrucken sich bemühet. Fürs andere, wenn man einen grossen Tonkünstler zum Muster sich vorstellt. Drittens, der Wettstreit, welchen verschiedene Stellen über gewisse Sätze unter einander führen. Von der letzten handelt hier der Herr Verfasser hauptsächlich, und unterscheidet sie von der gebundenen canonischen Nachahmung, wo man den Widerschlag des Hauptsatzes, eben dieselben Intervallen, Tonart und Geltung der Klänge beobachten muß, welches alles bey der freyen Nachahmung nicht ist. Man muß aber die Nachahmung nicht mit der Wiederholung vermischen, wie Rameau *) gethan, wenn er sagt: *L'on distingue la Figue de l'imitation en ce que celle ci peut n'avoir lieu, que dans une seule partie, au lieu que la Figue doit etre entendue alternativement dans chaque partie*: das ist: Man unterscheidet die Suge von der Nachahmung dadurch, daß diese nicht statt findet, als nur in einer einzelnen

*) *Traité de l'Harmonie* p. 163.

zelnen Stimme, dahingegen die Suge in allen Stimmen nach einander sich hören lassen muß. Alle Nachahmung ist zwar gewisser massen eine Wiederhohlung, aber nicht alle Wiederhohlung ist eine Nachahmung. Diese erfordert wenigstens zwei Stimmen, die Wiederhohlung aber kann bey einer einzigen geschehen. So grossen Nutzen die Nachahmung in der Composition hat, so wenig Kunst braucht sie, und nimmt ihre Regeln bloß aus dem guten Geschmacke her. Damit den Anfängern die Nachahmung sichtbarlich in die Augen fällt, und zugleich ihr Unterscheid von der canonischen, sind folgende Exempel bengebracht worden. Tab. I. des II. Theils des III. Bandes fig. 1. leget eine Probe einer canonischen Nachahmung dar. Fig. 2. ist der Hauptsatz einer Arie aus einem Dratorio von Francesco Gasparini, welchen die Singstimme darauf frey nachahmet, wie fig. 3. Tab. I. In der Folge stellen die Instrumente samt dem Basse eine veränderte Nachahmung des Hauptsatzes eben dieser Arie an, fig. 4. und endlich kommt im letzten Theile der Arie nebst verschiedenen andern geschickt angebrachten Nachahmungen auch diese fig. 5. vor.

Die freyen Nachahmungen müssen sonderlich in den Oubertüren vorhanden seyn. Sie zieren aber auch die Sonaten, Cantaten, Duetten, Symphonien, u. s. f. und überhaupt sind die Nachahmungen ein herrliches Gewürze wohlerrundener Melodien.

Sechzehntes Hauptstück.

Von zwostimmigen Sachen.

Ein zwestimmiger Satz ist der erste Schritt zur Vollstimmigkeit, und besteht in zweyen ungleichen Stim-

Stimmen, so sich zu einem angenehmen Wohl laut mit einander vereinbaren. So natürlich es ist, daß die Anfänger der Composition mit zweyen Stimmen im Sezen den Anfang machen, so vernünftig ist es, daß sie erst zu einer von iemand anders gemachten Oberstimme einen geschickten Bass zu sezen versuchen, ehe sie selbstn zwey Stimmen sezen. Es kommt bey einem guten Basse das meiste auf die Nachahmung an, und wenn solcher gleich öfters ohne Fehler ist, so ist er doch deswegen noch nicht geschickt. 3. E. Die Bässe zu den Sätzen aus einer Bique fig. 1. 2. Tab. II. sind zwar ohne Fehler, aber deswegen klingen sie doch hölzern, und sind ohne Geschicke. Im Gegentheile aber sind die Bässe eben derselben Sätze fig. 3 und 4. als nachahmende ohne Tadel. Bey dergleichen Nachahmungen hat man auf viererley zu sezen.

Erstlich: Der Satz so nachgeahmet wird, muß von besonderm Nachdruck seyn, und eine Leidenschaft ausdrücken; bey einem Singstücke also müssen auch die Worte zu einem solchen Satze ausgesuchet seyn.

Fürs andere: soll die Nachahmung ungezwungen mit der Sache übereinstimmen.

Drittens: sollen die Bässe so wohl gute Melodien und singbare Gänge haben, als die Oberstimmen, ob gleich bey den Bässen weitere Intervallen überhaupt erfordert werden, weil die Töne um so viel langsamer und träger beben, je tiefer sie sind, und daher bey engen und hurtig auf einander folgenden Intervallen sich zu sehr verwickeln und verwirren. Daher sezen geschickte Componisten ihre Bässe, die geschwinde gehen und viel arbeiten, mehrentheils in der Höhe.

Wiss.

Viertens hat man sich der Abwechslung des Klangfusses zu befleißigen.

Kann ein Anfänger zu einer guten gegebenen Melodey einen geschickten Bass setzen, so muß er nun auch solches bey den Recitativen versuchen, da die Bässe anders gesetzt werden müssen, als bey andern zweistimmigen Sachen. Die Hauptregeln hängen von der Nachahmung der natürlichen Rede und dem rechten Zusammenhange der Worte ab.

Ist der angehende Componist auch hierinn gewieget, so kann er zu einem guten Basse eines geschickten Meisters eine Oberstimme setzen lernen, welches schon etwas schwerer ist, der daher entspringende Vortheil aber desto nützlicher. Nach diesem soll er sich in Setzung der Oberstimmen zu den Bässen der Recitative von berühmten Meistern üben, woben leicht zu crachten ist, daß der sich übende Scher bald die Oberstimme, bald den Bass vor seinen Augen verbergen, und thun muß, als wenn er nichts davon wüßte, wenn er anders sich nicht selbst betrügen will.

Endlich muß man sich üben zu einem gebundenen Basse einer von einem grossen Meister bereits verfertigten Arie eine geschickte Melodie zu machen, da es freylich besser ist, wenn ein rechtschaffener Componist solche seinem Schüler aussuchet, den Versuch beurtheilet und Anmerkungen darüber macht, als wenn dieser sein eigener Lehrer ist. Will nun der angehende Componist recht fleißig seyn, und sich besonders geschickt machen, so kann er alle Gattungen der Melodien auf diese Art durchgehen und von der Menuet anfangen. Der Vortheil, den man aus dieser nachdenklichen Zergliederung erlesener Muster schöpfen kann, ist ungemein. Sieb.

Siebenzehntes Hauptstück.

Von dreystimmigen Sachen.

Ein Trio erfordert mehr Kunst als vielstimmige Sachen, wenn es den Strich halten soll, und ein Franzmann behauptet nicht unrecht, wenn er sagt: *Le Trio est de toutes les pieces la plus difficile, & celle qui demande le plus d'habilité.* Das Trio ist unter allen Stimmen am schwersten zu machen, und erfordert die meiste Geschicklichkeit. Wer ein gutes Trio sehen kann, der ist auch geschickt, alle andere vollstimmige Sachen zu verfertigen.

*Crede, tribus bene qui cecinit, bene pluribus ille
Noucrit harmonico concinuisse sono.*

Christoph. Donauerus.

Wer wohl mit dreyen Stimmen weiß zu singen,
Dem wird es auch mit mehrern gut gelingen.

Ein Trio ist hauptsächlich dreyerley. Die erste Gattung bestehet in einem concertirenden Wesen zweyer Instrumente mit ihrem Basse, und heißet ein italienisches Trio. Die andere Gattung ist das französische Trio, da man mehr auf eine richtige Harmonie und zierliche Hauptmelodie, als auf die welsche concertirende Ausarbeitung siehet. Zur dritten Gattung werden die Duetten von zwey Singstimmen mit ihrem Basse gerechnet. In den welschen dreystimmigen Sachen schlägt der Herr Verfasser Corelli und Sur zum Muster vor, in den französischen aber den Lully und unsern Herrn Telemann, in den dreystimmigen Singsachen den Steffani, Attilio Ariosti, Marcello und Händel, dem man neulich eine *mar-
morne*

morne Ehrensäule in den londonischen Gärten zu Baurhall aufgerichtet.

Ein Anfänger in der Composition dreystimmiger Sachen soll sich sechs folgende Aufgaben wohl empfohlen seyn lassen.

I. Wie ein Bass zu zwei Oberstimmen zu setzen.

II. Wie eine Oberstimme zu zwei Unterstimmen zu machen.

III. Wie man zu zwei gegebenen äußersten Stimmen eine Mittelstimme verfertigen wolle.

IV. Auf welche Weise ein Bass und eine Mittelstimme zur obern eingerichtet werden mögen.

V. Eine Mittel- und Oberstimme über den Bass zu setzen.

VI. Eine Oberstimme und Bass zu der gegebenen Mittelstimme zu setzen.

In der Composition eines dreystimmigen ist es eine Hauptregel, daß alle drei Stimmen, so viel möglich ist, singen sollen, woben es besser ist, daß dem völligen Dreyclange lieber etwas entzogen wird, als daß die Melodie deswegen Abbruch leiden sollte. Dieses zu erläutern sehe man auf der II. Tab. 5 fig. die Sätze A, B, C. Im ersten Satze sind lauter Dreyclänge, aber die Mittelstimme macht keine gute Melodie. Herr Mattheson sagt, daß sie in Ansehung des Basses eine barmherzige Melodie sey. Den zweiten Satz B läßt der Herr Verfasser zur Noth mitgehen. Meine aufrichtige Meinung von dem Satze B zu sagen, so weiß ich nicht, ob er viel besser sey als der erste A. Denn die Mittelstimme macht zwar zum Bass eine bessere Melodie, aber wahrhaftig nicht zur Oberstimme, es müßte denn seyn, daß solches die verdeckte Quinte,

Quinte, so die ersten zween Töne Dis und f der Oberstimme, mit Dis, b der Mittelstimme ausmachen, bewerkstelligen sollte. Es kann aber der Saß B gar leicht rein wie Tab. III. fig. 1. num. 1. gesetzt werden. Soll aber der Baß schlechterdings bleiben, wie er ist, so ist doch die verdeckte Octave, so die zwey letzten Noten d, dis, der Mittelstimme, mit den zwey letzten Noten des Basses, b, dis, machen num. 2, viel eher zu entschuldigen, als wenn die Oberstimme mit einer Mittelstimme eine verdeckte Quinte ausmacht. Denn oben fallen sie merklicher ins Gehöre als unten. Zudem ist dergleichen verdeckte Octave am Ende durch den häufigen Gebrauch der größten Meister gleichsam privilegiert.

Der Saß C Tab. II. fig. 5. ist nach Hn. Matthesons Urtheile allerdings der beste, aber deswegen doch noch nicht ohne Tadel, weil am Ende die zwey äußersten Stimmen eine verdeckte Quinte mit einander machen,

f, g
B, dis. Diese verdeckte Quinte, wird meines Erachtens etwas schlimmer, da zu gleicher Zeit sich auch d, dis, eine verdeckte Octave, B, dis, hören läßt, welche allein, wie gesagt, wohl erlaubt wäre. Alles dieses aber hebt die letzte Note auf, wenn sie eine Octave tiefer stehet, wie num. 3. Tab. IV. fig. 1. Wäre es aber aufgegeben, daß der Baß schlechterdings soll stehen bleiben wie er ist, so kann ohngefähr die Mittelstimme wie Tab. III. fig. 1. num. 4. gesetzt werden, woben weder der Melodie noch der Reinigkeit der Harmonie was abgeht, ob es gleich scheint, als geschähe der richtigen Regel, daß die Mittelstimme

sittsam einhergehen und wenig Maniren und Verbrämungen haben müsse, in etwas ein Abbruch. Bey concertirenden und laufenden Mittelstimmen hingegen sind die Verbrämungen von besserer Würkung.

Achtzehntes Hauptstück.

Von gebrochenen Accorden.

Die gebrochenen Accorde haben mehr in zwey und dreystimmigen Sachen ihren Nutzen, als in vielstimmigen. Es ist aber ein gebrochener Accord, wenn die Töne einer Zusammenstimmung nicht auf einmal, sondern nach einander vernommen werden. Diese Lehre von gebrochenen Accorden ist von wenigen berührt worden, außer was der gelehrte Herr Capellmeister **Neidhardt** in einem lateinischen Manuscript davon aufgesetzt, welches Herr **Mattheson** zum Grunde gelegt. Die gebrochenen Accorde haben sonderlich ihren Nutzen bey Singsachen, da man der Deutlichkeit des Textes wegen nur eines oder zweyer Instrumente sich bedienet, und doch dabey der Harmonie zu Hülfe kommt, wenn man in einer einzigen solchen Stimme drey bis vier Töne im völligen doch gebrochenen Accord nach einander hören läßt, woran sonst vier Instrumente genug hätten, wenn sie auf einem Schlage gehört würden. Die gebrochenen Accorde sind nicht nur eine Zierde der Instrumentstimmen, sondern geben auch Gelegenheit zu vielen Veränderungen und Erfindungen. Exempel werden die Sache am deutlichsten machen. Tab. III. fig. 2. ist ein zweystimziger Satz: Sollten nun diese beyde Stimmen in eine gebracht werden durch die
Bre-

Brechung der Accorde über sich, so möchte der Satz wie fig. 3. Tab. III. herauskommen: Soll aber die Brechung unter sich seyn, wie fig. 4. eben dieser Tabelle. Diese aus Vierteln entsprungene Achteln, fig. 3 und 4. der III. Tab. geben wiederum, wenn man sie in Sechszehnthelle zertheilet, die Veränderungen an Hand, wie fig. 5. Tab. III. num. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. Diese doppelte Brechungen können auf eben so vielfältige Weise durch den ganzen Satz hindurch geführt werden, und wird genug seyn, zur Erläuterung die zwei ersten Brechungen durch den ganzen Satz hindurch zu führen, welche Tab. IV. fig. 1 und 2. zu sehen sind. Wollte man die Lebhaftigkeit vergrößern, so könnte man die doppelte Brechung gar vierfach anstellen, wie Tab. IV. fig. 3.

Nun wollen wir auch einen Satz von dreien Stimmen beleuchten, wie solcher vermittelst der gebrauchten Accorde in zwei und eine Stimme zusammengezogen werden kann. Es sey der ordentliche dreistimmige Satz, wie Tab. IV. fig. 4. Dieser dreistimmige Satz kann nun auf fünferley Art in einander gezogen werden:

1. Da man die beyden untersten Stimmen in eine bringt, und die obere so mitnimmt, wie sie da stehet.
2. Da die beyden Oberstimmen in eine gebracht werden, die untere aber so bleibt, wie sie ist.
3. Da die Mittelfstimme nicht geändert wird, die andern beyden aber zusammentreten und nur eine ausmachen.
4. Wenn in zwei Stimmen abgewechselt, und in ihnen die dritte mit eingeschlossen wird.

286 Fünfte Fortsetzung von Matthesons

5. Wenn alle drey, mittelst einer einzigen Stimme, vernommen werden.

Von num. 1. folget Tab. IV. fig. 5. ein Exempel, von num. 2. Tab. V. fig. 1, von num. 3. fig. 2. von num. 4. fig. 3. von der letzten Zahl 5 ist das Exempel Tab. V. fig. 4. nachzusehen.

Mit vier Stimmen gehet es gleichfalls an, daß solche durch gebrochene Accorde zusammengezogen werden können. Herr Mattheson gibt sechserley Arten an:

1. Bringt man die zwey Oberstimmen in eine, daß die zwey untersten unverändert bleiben.
2. Drey in zwey, daß nur die untere Stimme bleibt, wie sie gewesen.
3. Alle vier Stimmen in drey gebrochene.
4. Die obersten in eine, und die unterste so wie sie war.
5. Alle vier Stimmen in zwey.
6. Alle vier in eine.

Dieses muß durch Exempel deutlich werden. Der ordentliche vierstimmige Satz stehet Tab. VI. fig. 1. Zu num. 1. aber stehet das Exempel Tab. V. fig. 5. Zu num. 2 und 3. Tab. VI. fig. 2 und 3. Zu num. 4. gibt Tab. III. fig. * das Exempel. Zu num. 5. stehet das Exempel Tab. VI. fig. 4. Zu num. 6. aber, fig. 5. Die letzte Brechung ist eigentlich die *Sarzenart*, auf italienisch: *Arpeggio*.

Es sind aber mehr Wege, die gebrochenen Accorde in den vier Stimmen abzuwechseln, als sechs; Ich will also hinzusetzen was Herr Mattheson weglassen, nämlich

7. Wenn

7. Wenn die zwey mittlern in eine gebracht werden, die zwey äuffersten aber bleiben.
8. Wenn die zwey untersten in eine gebracht werden, die zwey obern aber bleiben.
9. Wenn die zwote und vierte in eine gebracht werden, die erste und dritte aber bleiben.
10. Wenn die erste und dritte in eine gebracht werden, die zwote und vierte aber bleiben.
11. Wenn drey Stimmen in zwey gebracht werden, die dritte aber bleibt.
12. Wenn drey Stimmen in zwey gebracht werden, die zwote aber bleibt.
13. Wenn drey Stimmen in zwey gebracht werden, die oberste aber bleibt.
14. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die dritte aber bleibt.
15. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die zwote aber bleibt.
16. Wenn drey Stimmen in eine gebracht werden, die oberste aber bleibt.

Ich halte vor unnöthig, von diesen allen auch Exempel bezubringen, indem nun ein aufmerksamer Anfänger sich solche selbst gar leicht aufsetzen kann. Doch will ich ein Exempel auf das letzte, num. 16. geben, Tab. VI. fig. 6.

Auf eben diese Art können fünf und mehr Stimmen eingezogen werden, wenn es nicht gezwungen herauskommt, welches bey mehrern Stimmen schwerlich angehet in der Folge.

Endlich gehören noch hieher die Harfenbrüche, die ieder practischer Künstler auf seinem Instrumente nach Belieben macht, wenn sie zuver von dem Com-

288 Fünfte Fortsetzung von Mattheson's

ponisten nach dem Instrumente eingerichtet worden, auf welchem sie sollen herausgebracht werden. Dergleichen sind auf die Violin Tab. VI. fig. 7.

Neunzehntes Hauptstück.

Von vier und fünfstimmigen Sachen.

Ein Anfänger, der sich selbst in der Composition vierstimmiger Sachen üben will, sucht sich nach der bisherigen sehr guten Lehrart, von einem guten Meister ein schönes Quatuor, und setzt 1) zu einer Oberstimme und dem Basse die beyden mittlern. Es ist hiebey vortheilhaft, wenn sich ein Anfänger zu den Stimmen, die er setzen soll, doppelte Linien ziehet, auf welche er hernach, nach vollendeter Arbeit, aus dem Originale die Verbesserungen u. Anmerkungen schreiben kann, die alsdenn deutlicher in die Augen fallen. Z. E. er ziehet sich hier bey der ersten Aufgabe sechs sogenannte Systeme, schreibt auf das erste und letzte die Oberstimme und den Bass aus dem Originale ab, legt solches hernach weg, und siehet nicht eher wieder hinein, bis er mit den zwey mittlern Stimmen völlig fertig ist, die er auf das zweyte und vierte System aus seinem Kopfe hinschreibt, daß also zwey Systeme leer bleiben; Auf welche er nun aus dem Originale sich selbst verbessert, und Anmerkungen machet.

2) Zu einer Oberstimme die drey übrigen.

3) Zu dem gegebenen Basse die drey übrigen.

Es ist wohl gethan, wenn man diese Uebung von den Choralen anfängt, und die Mittelstimmen nur fürs erste im geraden Contrapunct darzu setzen lernet, alsdenn aber zu den Arien und Symphonien u. s. f. fortschreitet. Daß man übrigens erst ordentlicher Weise

Weise die Hauptmelodie oder Oberstimme, hernach den Baß und endlich die Mittelstimmen bey einem Quatuor setzen müsse, öfters aber auch am ersten der Baß verfertiget werde, z. E. in Fugen, ist leicht zu verstehen.

Was die Composition fünfstimmiger Sachen anbelangt, so ist vor allem dahin zu sehen, daß die Melodien der Stimmen einander nicht verdunkeln, sondern die Hauptmelodie hervorraget. Von den allzu vollstimmigen Stücken hat Herr Mattheson folgende gesunde Gedanken aufgeschrieben: Ein solches mühseliges Gewebe (nämlich wenn in Kirchensachen 8, 12 bis 24 wirkliche verschiedene Stimmen angetroffen werden) ist mehr zu bewundern, als daß es die Zuhörer durch den angewandten Fleiß sonderlich rühren oder bewegen sollte. Man vernimmt dabey eine angenehme, säuselnde, völlige und reiche Uebereinstimmung; aber oftmals scheint sich die Melodie wo nicht ganz und gar, doch sehr merklich darunter zu verlieren. Es ist hie mit auf gewisse Art fast eben so bewandt, als mit einem Gespräche. Wo ihrer viele reden, da höret niemand was deutliches.

Deswegen muß aber doch ein Anfänger mit 5, 6 und mehrern Stimmen rein setzen lernen, und kann in fünfstimmigen Sachen seine Uebungen also anstellen: 1) einen Alt und Tenor zu zween Discanten und einem Basse setzen. 2) Zween Discante zu drey Unterstimmen. 3) Drey Mittelstimmen zu den beyden äußersten. 4) Drey Oberstimmen zu den beyden tiefen.

Ein Anfänger, der mit fünf Stimmen nun wohl umgehen kann, dem wird es sehr leicht seyn, auch sechs, sieben, acht und mehrere zu setzen, da denn die Regel feste bleibt: ie weniger Stimmen man braucht, ie genauer muß alles beobachtet werden, ie mehr aber gesetzt werden, ie mehr Freiheit hat man.

Zwanzigstes Hauptstück.

Von einfachen Fugen.

Die Fuge ist ein künstliches Sing- oder Spielwerk, oder beides zugleich, mit verschiedenen Stimmen, zweyen oder mehr, da die eine der andern in gewissen Schritten nacheilet, und eben denselben Hauptsatz widersschlagend ausführt. Sie sind entweder gebundene oder freye. Gebundene sind, wenn sich der Setzer daran bindet, daß alle Noten vom Anfange des Fugensatzes bis zum Ende desselben nachgespieler oder nachgesungen werden sollen. Der Fugensatz macht dabey den ganzen Gesang aus. Dergleichen sind die Canones, Kreis- oder Cirkelmelodien (*fughe legate, in consequenza*). Ungebundene Fugen hingegen heißen die, da nur eine gewisse Clausul von gehörigen Stimmen in ihrer Ordnung nachgesungen werden darf, und also vieles darzwischen kommt, wodurch sie sich von den bloßen Nachahmungen unterscheiden. Auf Italienisch heißen diese Fugen, *fughe sciolte*. Es giebt dergleichen dreyerley: einfache, vielfache und Gegenfugen.

Einfache Fugen sind, wo nur ein Hauptsatz ohne Verkehrung regelmäßig im Widerschlage ausgeführt wird. Vielfache Fugen, wo mehr Hauptsätze dergestalt vorkommen. Gegenfugen, wo ein einziger

ger Hauptsatz auf vielfältige Art gehandhabet und umgekehret wird. Die zwei letztern sind aus den ersten entsprungen.

Eine jede Fuge hat zween Hauptkämpfer, welche die Sache mit einander ausmachen. Der eine heisset der Führer, *dux*, Italienisch *la Guida*, der andere der Gefährte, *comes*. Der erste muß entweder in der Octave oder Quinte anfangen, jedoch brauchet man außerordentlich auch andere Intervalle in der Mitte, wenn das ordentliche schon vernommen. Der Gefährte begleitet den Führer in eben der Melodie dergestalt, daß, wenn der Führer die Quinte zur Anfangsnote hat, der Gefährte in der Octave eben denselben Satz nachspielt, und so umgekehrt.

Derjenige Nachsatz, welcher auf den Vorsatz folgt, und solchen gleichsam beantwortet, wird in Fugen der Widerschlag genennet, *repercussio*, Italienisch *risposta*.

Wenn der Vorsatz in der Octave angefangen, so schließt er gern in der Quinte, und so umgekehrt, doch kann man auch in eben dem Tone das Thema ändern, in welchem man angefangen, wenn man es recht zu handhaben weiß. Der Fugensatz soll so eingerichtet werden, daß am Ende desselben kein förmlicher Schluß vorkommt, weil in Fugen und Contrapuncten die Ruhestellen gar nicht zu Hause gehören. Ein solcher Fugensatz ohne förmlichen Schluß steht Tab. VII. fig. 1. Man muß diese Art vermiedener Schlüsse nicht mit den sogenannten *Cadenze Sfughite* vermischen. Zene geschehen willkürlich und vorbedachtlich in der einzelnen Melodie: die andern herge-

gen mit einigem Kunstzwange und fast nothwendig, bey völliger Harmonie.

Wenn ein Fugensatz mit Fleiß und Kunst so gesetzt wird, daß nach dem ersten regelmäßigen Wieder-
schlage, der Gefährte hernach auch in andern Inter-
vallen anfangen und doch mit dem Führer überein-
stimmen kann, so heisset solches eine Fuge durch die
Octave, all' ottava, wenn solches durch dieses In-
tervall geschieht, oder eine Fuge durch die erhö-
hete Terz, alla decima, und durch die erhöhete
Quinte, alla dodecima, wenn diese Intervalle da-
bey gebrauchet werden, als welche drey Wege im Ge-
brauche sind. Diese Erfindung ist aus dem doppel-
ten Contrapuncte entlehnet, wie die einfachen Fugen
in der Unteroctave, Unterquinte und Unterquarte, in
hypodiapason, hypodiapente, hypodiatessaron. Es
gibt auch Fugen, darinn der Gefährte dem Führer in
einem dissonirenden Intervalle nachfolget, in der Se-
cunde, Septime oder Quarte. Die Länge des Füh-
rers bey einer Fuge ist nicht bestimmt, doch hält man
dafür, daß sich die Fuge um so viel besser ausnehme,
je eher der Gefährte dem Führer folget.

Wenn die Fuge in der Octave anhebt und steigt, so
kommt vornehmlich die Quinte in Betrachtung und
nicht die Quarte, weil die Quinte die Gewißheit der
Tonart bestimmt, die Quarte hingegen immer einen
Zweifel hinterläßet, wenn auch gleich dieser Sprung
umgekehret wird, das ist in der Quinte unterwärts
vorkommt, wie Tab. VII. fig. 2. da man anfangs fast
nicht weiß, ob der Satz aus dem E oder H gehe, wel-
ches der Fall in die Unterquinte verursacht, und dem
Klange nach eigentlich die Quarte des Haupttons ist,
die

die folgenden Zone aber, h, d, fis, geben die Tonart b moll an, als wesentliche Töne derselben.

Der Sprung in die Terz des Haupttons ist allemal gut, und besser als der Quartensatz, weil die Terz zur Drenstimmigkeit gehöret. Dahero auch Fugensätze seyn können, deren Bezirk sich nicht weiter als auf die Terz erstrecket.

Die Quarte wird in die Quinte, und diese in jene verändert, um des Widerschlags willen, im Steigen und Fallen, die Terz aber muß bey dem Nachsatz unverändert bleiben, wie Tab. VII. fig. 4. zu sehen.

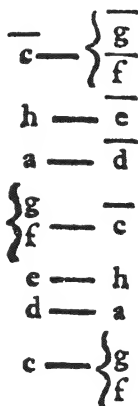
Die Regel: Wenn der Führer eine Secunde steigt, daß der Gefährte den Widerschlag durch die Terz verrichten müsse ist nicht ohne Ausnahme, und nur richtig, wenn der Führer in der Quinte des weichen Haupttons anfänget, nicht aber wenn er in der Octave einer harten oder weichen Tonart anhebet. Z. E. Der Fugensatz in welcher Tonart, Tab. VII. fig. 3. wo der Führer in der Quinte anfängt und einen halben Ton steigt, hat zu seinem Widerschlage die kleine Terz nach der Regel, wie Tab. VII. fig. 5. Hebt aber der Fugensatz in der Octave einer harten Tonart an, wie Tab. VII. fig. 6. so gilt schon die Regel nicht mehr, und der Nachsatz ist wie fig. 7. Bey der weichen Tonart, da der Führer im Endigungsefflange einen Ton steiget, wie fig. 8. ist die Antwort des Gefährten im halben Ton, wie fig. 9.

Uebrigens richtet sich der Gefährte allzeit nach dem Führer, und trift einen reinen Widerschlag, wie es sich am besten in der Tonart schicket, der Führer mag her-

hernach auf oder niederwärts gehen oder springen. Die Beispiele werden die Sache am besten erläutern. Fig. 10. Tab. VII. ist ein Satz eines Führers, der in den vier ersten Noten eine Quarte heruntergeht, dessen Gefährte aber fig. 11. muß eine Quinte heruntergehen. Springt der Führer eine Quarte herunter, fig. 12, so springt der Gefährte eine Quinte herunter, fig. 13. Geht der Führer eine Quarte hinauf, fig. 1. Tab. VIII, so geht der Gefährte eine Quinte hinauf, fig. 2. Springt der Führer eine Quarte hinauf fig. 3, so springt der Gefährte eine Quinte hinauf fig. 4. Geht der Führer eine Quinte herunter fig. 5, so geht der Gefährte eine Quarte herunter fig. 6. Springt der Führer eine Quinte herunter fig. 7, so springt der Gefährte eine Quarte herunter fig. 8. Geht der Führer eine Quinte hinauf, fig. 9, so geht der Gefährte eine Quarte hinauf, fig. 10. Springt endlich der Führer eine Quinte hinauf, fig. 11, so springt der Gefährte eine Quarte hinauf, fig. 12.

Hieraus ist klar, daß in allen Fällen aus der Quarte die Quinte, und aus dieser jene werden muß, in den ordentlichen Widerschlägen.

Wie bey der weitem Ausführung der Fuge di. Klänge einander im Widerschlage antworten müssen, zeigt beystehende Tabelle, da in der Tonart, c, d, e, f, g, der Quinte, und g, a, h, \bar{c} , der Quarte, sich im Gefährten f oder g hören lassen muß, nach Beschaffenheit der Umstände, wo der Führer c hören läßt, und a, wo der Führer d angiebt, h, wo der Führer e hat, ferner \bar{c} , wo der Führer f oder g hat, u. s. w.



Diese Tabelle leidet in gewissen Fällen eine Ausnahme, wenn z. E. der Führer einen basirenden Sprung durch die Quinte herunter thut, wie fig. 13. Tab. VII, da denn im Widerschlage dem g das d antwortet, fig. 14.

Man setzet also, mit der Stellung der Octave ordentlich zu verfahren, den völligen vierstimmigen Accord der erwählten Tonart über einander, also:

\overline{d}	Nun sollte die Octave, wel-	\overline{a}
\vdots	che sich der Gefährte zum	\vdots
\overline{a}	Sprengel erkieset, gleich-	\overline{e}
\vdots	falls mit der Quinte und	\vdots
\overline{f}	Terz dagegen geseßet wer-	\overline{c}
\vdots	den, also:	\vdots
\overline{d}		\overline{a}

Weil aber dergestalt der Tonart zuwider das e dem a antworten müßte, so nimmit man statt e der Quinte

Die allgemeine dreyfache Fugenregel ist diese: Man soll die Grenzen der Tonart nicht überschreiten, weder unten noch oben; mit dem Gefährten nicht in einem der Tonart zuwiderlaufenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Versetzung so gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geschehen kann. Daß die Grenzen der Octave nicht überschritten werden sollen, ist also zu verstehen. Wenn der Führer im Sprengel einer Quinte bleibt, und weder höher noch tiefer geht, so muß auch der Gefährte in seinem Umfange die Quarte keineswegs überschreiten, und so umgekehrt; da denn die Quinte und Quarte die Octave ausmachen. Uebersteiget aber der Führer die Quinte, so kann der Gefährte unmöglich die Schranken der Octave beobachten.

Was das dritte der Fugenregel betrifft, so ist es nicht möglich, bey allen Fugensätzen die Intervalle im Vor- und Nachsatz gleich zu machen; im Wiedererschlage mit dem gehörigen Klange anzufangen; und dabey die Grenzen der Octave nicht zu überschreiten. Z. E. wer aus dem Kirchengesange: Vater unser 2c. in d moll eine Fuge machen, dabey die Aehnlichkeit der Intervalle und den richtigen Anfangsklang im Wiedererschlage beobachten wollte, würde die Grenzen der Tonart unleidlicher Weise überschreiten. Der Führer ist Tab. VIII. fig. 15, welcher mit der dritten Note eine Terz fällt. Sollte nun der Gefährte gleiche Intervalle beobachten, das ist, mit der dritten Note auch in eine Terz fallen, und dabey mit dem gehörigen Klange, d. i. in der Octave
hier,

298 Sünfte Sortsezung von Matthesons

hier, anfangen, so wäre der Gefährte wie fig. 16. Allein wer siehet nicht, daß man dadurch in fremde Klänge verfället, und die Grenzen der Tonart überschreitet? Will man den Gefährten so eintreten lassen, daß dieselben Intervalle, als Terzen, ganze und halbe Töne beybehalten werden, wie fig. 17, so taugt es eben so wenig. Man muß also hier das Intervall der sinkenden Terz in eine Secunde verändern, fig. 18, so bleiben die zwey ersten Glieder der dreysfachen Jugenregel feste stehen, und leidet nur das dritte eine Ausnahme, als welches solche eher vertragen kann, als die zwey vorhergehenden Glieder.

In der Folge bringt nun der Herr Verfasser eine Anmerkung bey, die verdient völlig hieher gesezt zu werden, er sagt; „Bey einigen Kirchenliedern, die „auf das genaueste nach den alten modis gesezt sind, „muß man den Unterscheid zwischen der selbstständigen und geborgten Tonart, zwischen den Haupt- und „Nebenmodis, (inter modum authenticam & plagalem) nothwendig mit zu Rathe ziehen, welches „die einzige Gelegenheit seyn mag, woben dieser Unterscheid heutiges Tages noch statt findet.“ Bey den sogenannten geborgten Tonarten stehet die Quinte oben, und die Quarte unten, z. E. in der hypoaolischen Tonart

c	Quinte				
also:	a	Quarte	nicht so	h	Quarte welches die
	e			e	phrygische
				c	Quinte Tonart ist.

Aus Mangel dieses Theilungsunterscheids wissen viele Organisten nicht, wie sie z. E. bey dem Choral: Christus der uns selig macht, 2c. den Wieder-
schlag

schlag anstellen sollen. Ist solcher wie Tab. VIII. fig. 19, so ist solches zwar keine Sünde bey ighen Zeiten, aber die Alten waren dem h feind, weil solches keine reine Quinte bey sich hatte, denn in der phrygischen Tonart durfte kein fis vorkommen. Wenn also einige Organisten diesen Choral dergestalt fugiren wollen, daß Tab. XII. fig. 1. der Führer und fig. 2. der Gefährte ist, so siehet man wohl, daß es an der Erkenntniß der Tonart fehle, weil der Gefährte in einem solchen Klange aufhöret, der aus der vorhabenden Tonart verbannet ist, nämlich in fis. Es ist aber die Ordnung der Tone folgende, e. f. g. a. h. c. d. e, da die halben Tone im ersten und fünften Grade liegen, es mag eine Haupt- oder Nebentonart seyn. Ueberdieß ist auch die Octave nicht erfüllt, welches doch füglich geschehen kann. Wenn man also nach den Regeln den Gefährten in einem der Tonart gemässen Klange anfängt und in der Endigungsnote schließet, so ist er wie fig. 3.

So muß man auch mit andern Choralmelodien, die eine gewisse Tonart nach alter Lehre führen, verfahren, wenn Fugen daraus werden sollen, woben für allen Dingen drauf zu sehen, daß, wenn etwann Intervalle vertauscht werden müssen, solche keine halbe Tone treffen, weil solche dem Gehöre am empfindlichsten sind.

Hier ist noch zu erinnern, daß auch zwey bis drey Stimmen auf canonische Art nach einander ohne Wiederschlag, alle im Endigungsklange, oder alle in der Quinte anheben mögen, wie Tab. XII. fig. 4.

Bisher ist von den Quintenfugen gehandelt worden, weil aber bey Durchführung eines Chorals die

Sätze auch ausserordentlich anfangen können, so soll hiervon das Vornehmste angemerkt werden.

Erste Regel. Wenn der Führer in der Secunde anhebt, und sich in der Octave endiget, so folget der Gefährte in der Secunde des versetzten Modi, zielt aber der Führer auf die Quinte, so fängt der Gefährte in der Octave der versetzten Tonart an. Z. B. Die Tonart ist Tab. XII. fig. 5. g dur, und der Führer fängt in a in der Secunde an, und endiget sich im dritten Takte in g, in der Octave, also tritt der Gefährte auch in der Secunde in e ein. In dem letzten Takte, in der letzten Hälfte könnte ferner die dritte Stimme im Basse mit a eintreten, welches a alsdenn zu der oben die Septime wäre.

Gehet aber der in der Secunde angefangene Führer in die Quinte in d bey fig. 6. Tab. XII, so tritt der Gefährte in der Octave der versetzten Tonart in d ein.

Zweite Regel. Sängt der Sagensatz in der Terz oder in der Sexte seines Haupttons an, und wendet sich zur Octave, so ist der Wiederschlag in eben diesen Intervallen der versetzten Tonart; Gehet er aber in die Quinte, so wird aus der Terz bey der versetzten Tonart eine Secunde, wenn der Führer in der Terz angefangen, ist solches aber in der Sexte geschehen, so bleibt solche in der versetzten Tonart. Beispiele machen die Sache deutlich. Tab. XIII. fig. 1. ist ein Exempel in g moll, da der Führer in der Terz des Haupttons b anfängt, und sich zum Haupttone g in der Hälfte des zweiten Taktes

ftes wendet, also fängt auch der G. fährte in der Terz; der verfezten Tonart in f an.

Fig. 2. Tab. XIII. fängt der Führer von der Sexte des Haupttons an, und wendet sich gleichfalls in der Hälfte des zweyten Tactes zur Octave, und hebt sich derothalben auch der Gefährte in der Sexte der verfezten Tonart an.

Fig. 3. in dieser Tabelle, fängt der Führer von der Sexte an, und endiget sich in der Quinte, und also tritt auch der Gefährte in der Sexte der verfezten Tonart ein.

Der Custos dis so in der 3ten Figur über dem Sternchen gezeichnet ist, bedeutet, daß dorten die dritte Stimme eintreten kann, und in der vorhergehenden 2ten Figur ist die dritte Stimme im Anfange des 4ten Tactes gleichfalls gezeichnet.

Tab. XIII. fig. 4. fängt sich der Führer in der Terz an, und schließet in der Quinte, und also hebt sich nach der Regel der Gefährte in der Secunde der verfezten Tonart an.

Dritte Regel. Sängt in außerordentlichen Sagensätzen der Führer sich in der Quarte an, so wird in der verfezten Tonart solches vom Gefährten gleichfalls in der Quarte beantwortet, der Führer mag sich zur Octave oder zur Quinte wenden.

Vierte Regel. Sängt der Führer in der Septime des Haupttons an, und ziele auf die Octave, so folget der Gefährte in eben diesem Intervalle der verfezten Tonart, ungleichen wenn sich der Führer zur Quinte über sich wendet; Lenkt sich aber der Führer unter
F 2
sich,

sich, so hebt der Gefährte in der Terz des Haupttons an.

Tab. XIV. fig. 1. fängt der Führer in a der Septime der Tonart b dur an, und der Gefährte hebt in der versetzten Tonart, gleichfalls in der Septime in e an, weil der Führer sich zur Octave wendet. Fig. 2. dieser Tabelle, da der Führer sich zwar in der Septime anfängt, aber in die Quinte unter sich geht, zeigt den Widerschlag in der Terz des Haupttons d. Im vollk. Capellmeister p. 382. ist bey diesem Exempel ein grober Druckfehler, der hinten in den Druckfehlern nicht angemerkt ist, es muß nämlich statt des Basszeichens das Altzeichen seyn.

Bisher ist von den außerordentlichen Anfangsklängen eines Fugensatzes gehandelt worden, nun soll auch von den außerordentlichen Schlüssen eines Fugensatzes geredet werden, wenn nämlich solcher in der Secunde, Quarte, Sexte und Septime des Haupttons ruhet. Wenn der Fugensatz in der Secunde ruhet, wie bey dem Choral: **Werde munter mein Gemüthe**, so muß der Gefährte so gesetzt werden wie Tab. XIV. fig. 3. Schließet der Satz in der Terz, wie in dem Choral: **Aus tiefer Noth schrey ich zu dir**, so ist der Gefährte wie fig. 4. Tab. XIV. das ist, in beyden Fällen fängt der Gefährte an und ruhet in eben den Tönen der versetzten Tonart, wie der Führer in der Haupttonart.

Schließet sich ein Satz in der Quarte seines Haupttons, so kommt der Gefährte bey seinem Schlusse zur Endigungsnote des Haupttons, wie fig. 5. Tab. XIV.

Beispiele von Fugensätzen, die in der Sexte sich endigen, springend und gehend, findet man Tab. XV.

fig

fig. 1 und 2. und fig. 3. der in der Septime in c in dem vierten Takte aufhöret, und die zwei letzten Noten dieses Taktes d, e, sind nur ein Zusatz.

Nun bringt Herr Mattheson noch sieben Anmerkungen wegen der Fugenlehre bey.

Die erste: Weil ein Fugensatz sehr oft wiederholet wird, so muß er melodisch und natürlich seyn, und verschiedene Rückungen haben oder zulassen, damit er bey so öfterm Wiederschlage dem Gehöre nicht verdrüsslich falle.

Die andere: Wenn ein Fugensatz zween bis drey Takte lang ist, so müssen bey vier und mehr Stimmen wenigstens ein paar Duzend Takte zur Ausführung angewendet werden.

Die dritte: Die Fugen erfordern besser den geraden Takt, als den ungeraden, weil die hüpfende choralische Bewegung des ungeraden Taktes der Ernsthaftigkeit des Fugenstils zuwider ist.

Die vierte: Wenn viele Fugen auf einander folgen, wie in den Moteten, so ist es nicht nöthig, daß sie alle gänzlich ausgeführet werden; auch mußes eben nicht seyn, daß, wenn der Gefährte z. E. im Alte zu Ende ist, sogleich der Führer im Tenore anhebt, sondern man kann erst einige Bindungen darzwischen anbringen, wenn der erste Gefährte gehöret worden, und alsdenn den Führer im Tenore unvermuthet eintreten lassen.

Die fünfte: Es träget zur Veränderung der Fagen vieles bey, wenn man den Satz so einrichtet, daß er sich zum Eintritt des Gefährten eher bequemet, als bis er ganz zu Ende ist.

Die sechste: Zum erstenmale aber muß man

den Fugensatz, damit er recht deutlich vernommen wird, ganz rein aus hören lassen: Alsdenn wird geschickt zum Gefährten modulirt, und ehe der Führer in der dritten Stimme eintritt, ein kurzes Zwischenspiel von Bindungen und Rückungen geführt, worauf der Gefährte in der vierten Stimme unvermuthet sich hören läßt. Ist dieses zu Ende, so wird ein Uebergang (transitio) vergenommen, das ist, eine solche zierliche Vereinbarung des folgenden mit dem vorigen, daran eigentlich der Hauptsatz keinen Theil hat; indessen ruhet die erste Stimme und schöpft gleichsam Luft, und ergreift in der Folge den Gefährten, wenn sie vorher den Führer gehabt, und so umgekehrt. Bey solcher Gelegenheit mögen sich die Sätze allmählich nähern, wobey aber die Wiederholung förmlicher Schlüsse vermieden werden muß. Bey dreystimmigen Fugen läßt es gar fein, wenn der Satz unvermuthet mitten eintritt, nachdem die beyden äußersten Stimmen solchen schon gehabt haben. Diese drey Dinge: der unvermuthete Eintritt bey Bindungen und Rückungen, die Vermeidung förmlicher Schlüsse, und die Annäherung der Sätze zu rechter Zeit, sind das schönste in den Fugen.

Die siebende und letzte: Die Abwechselung des Hauptsatzes einer Fuge in ihren verschiedenen Stimmen, und die dazwischen einzuschaltenden kurzen Schmückungen sollen wohl eingetheilet werden.

Im folgenden Theile wird der Rest vom vollkommenen Capellmeister vorkommen.

IV.

Fortsetzung von Leonhard Eulers Versuche einer neuen musikalischen Theorie.

Das andere Capitel.

Von der Annehmlichkeit und den ersten
Gründen der Harmonie.

§. 1.

Da ich mir in diesem Capitel zu untersuchen vor-
genommen habe, wodurch es kommt, daß uns
einige sinnliche Dinge gefallen, andere misfallen, so
halte für unnöthig, erst zu erweisen, daß allerdings
eine Ursache vorhanden seyn müsse, warum was ge-
fällt oder misfällt, und daß unser Gemüth sich nicht
von ohngefähr belustige. Denn da zu unsern Zeiten
von den allermeisten als ein Grundsatz angenommen
wird, daß nichts ohne zureichenden Grund in der
Welt geschehe, so ist auch nicht daran zu zweifeln, daß
Ursachen in den Dingen, die uns gefallen, vorhanden
sind. Wenn man dieses zugestanden, so fällt auch
derjenigen Meinung übern Haufen, welche glauben,
die Musik hänge nur von der Willkühr der Menschen
ab, und unsere Musik gefalle uns nur aus Gewohn-
heit, da im Gegentheile der Barbarn ihre uns als un-
gewohnt misfalle.

§. 2. Ich leugne zwar nicht, und werde es unten
selbst beweisen, daß ein harmonischer Satz durch
Uebung und öfteres Anhören uns zu gefallen anfan-
gen könne, der uns zuvor misfallen, und so im Gegen-
theile. Doch wird dadurch der Satz des zureichenden

Grundes nicht umgestossen: Denn man muß die Ursache, warum uns etwas gefällt oder misfällt, nicht nur in dem Gegenwurfe suchen, sondern auch auf die Sinnen, durch welche das Bild des Gegenwurfs dem Gemüthe vorgestellt wird, Achtung haben; und überdieß besonders auf den Schluß, welchen die Seele von dem vorgestellten Bilde machet. Da nun die zwey letztern Dinge verschieden bey verschiedenen Menschen seyn können, ja auch bey einem und demselben Menschen zu verschiedener Zeit, so ist kein Wunder, daß eine und dieselbige Sache einigen gefallen, einigen aber misfallen könne.

§. 3. Ich sehe aber vorher, was man für einen Schluß wider uns und unser Vorhaben daher machen wird; man wird einwerfen, daß die Gründe und Regeln der Harmonie nicht könnten abgehandelt werden, und also unsere und aller derjenigen Arbeit, so die Musik auf Regeln zu setzen sich bemühet, eitel und vergebens sey. Denn wenn einige Dinge einige vergnügen, und diese Dinge selbst, so vergnügen, ganz verschieden und einander entgegen gesetzt sind, wie werden da Regeln können gegeben werden von der Verbindung der Töne, daß sie als angenehm ins Gehör fallen? Und die Regeln, so man finden wird, werden entweder allzu allgemein seyn, daß sie keinen Nutzen haben können, oder sie werden nicht beständig seyn, sondern sich nach den Umständen der Zuhörer richten müssen; welches nicht nur einen unendlichen Fleiß erfordern, sondern auch alle Gewißheit in der Musik aufheben würde.

§. 4. Allein ein Componist muß sich hierinn wie ein Baumeister verhalten, der sich nicht an die verkehrten

kehrten Urtheile von Gebäuden kehrt, sondern nach gewissen und in der Natur gegründeten Gesetzen bauet, und mit dem Beyfalle der Verständigen zufrieden ist, wenn es gleich denen hierinn Unverständigen nicht gefällt. Denn der Geschmack verschiedener Völker ist, wie in der Musik, so auch in der Baukunst, verschieden, so daß, was einigen gefällt, andere verwerfen. Derowegen muß man, wie bey allen andern Dingen, so auch in der Musik nur denjenigen folgen, derer Geschmack vollkommen ist, und die von sinnlichen Dingen richtig urtheilen; und dergleichen sind die, welche nicht nur von Natur ein scharfes und reines Gehör haben, sondern auch alles, was ins Gehör fällt, sehr deutlich vernehmen, gegen einander halten und davon ein gesundes Urtheil fällen können.

§. 5. Da ein ieder Ton nichts anders ist, als eine gewisse Ordnung vieler auf einander folgender Schläge in der Luft, wie im vorhergehenden Capitel ist gezeiget worden, so wird der Ton deutlich vernommen werden, wenn man alle Schläge, die auf das Ohr treffen, empfindet, und derselben Ordnung erkennt; auch überdieß, wenn nicht alle Schläge gleich stark sind, die Verhältniß der Stärke und Schwäche aller und ieder Stöße vernimmt. Die Zuhörer also, so von musikalischen Dingen ein Urtheil fällen wollen, müssen ein so scharfes Gehöre haben, welches alles und jedes deutlich vernimmt, und so viel Verstand besitzen, daß sie die Ordnung, nach welcher die Schläge der Lusttheilgen das Gehöre rühren, begreifen und davon urtheilen können. Denn dieses wird erfordert, wie in der Folge erhellen wird, wenn man urtheilen will, ob in einem gegebenen musikalischen Stücke eine wirk-

liche Annehmlichkeit vorhanden sey, und in welcher Stufe sie sich befinde.

§. 6. Wir wollen uns daher vor allen Dingen befeßigen, dasjenige bey einer ieden Sache zu bestimmen, so in uns einen Gefallen oder Misfallen erregt, und wie eine iede Sache beschaffen seyn müsse, wenn sie uns gefallen soll. Wenn dieses ausgemacht worden, so werden wirkliche Regeln für die musikalische Composition daraus hergeleitet werden können; wenn nämlich bekannt seyn wird, worinn eigentlich das bestehet, so in uns einen Gefallen oder Misfallen verursacht. Man kann aber aus dieser Quelle nicht nur das, so zur Musik gehöret, herleiten, sondern auch alle andere Dinge, die eben den Endzweck haben, daß sie gefallen sollten. Und dieses erstreckt sich so weit, daß man kaum etwas angeben kann, dessen Stufe der Annehmlichkeit nicht aus den Gründen, so wir suchen, dargethan werden könnte, wenn solches auch gleich unbegreiflich scheinen sollte.

§. 7. Wenn wir aber die Metaphysik, als wohin eigentlich diese Untersuchung gehöret, zu Rathe ziehen, so finden wir, daß uns alles das gefällt, in welchem wir eine Vollkommenheit wahrnehmen, und daß uns solches um so viel mehr vergnüget, je mehr vollkommenes wir darinn bemerken: und daß uns im Gegentheil alles um so viel mehr misfällt, je mehr wir den Abgang der Vollkommenheit, oder die Unvollkommenheit einsehen. Denn es ist gewiß, daß uns die Empfindung der Vollkommenheit Vergnügen erwecket, und dieses eine Eigenschaft der Geister ist, daß sie bey Anschauung und Entdeckung der Vollkommenheiten sich vergnügen; alles das aber, was sie
einen

einen Abgang der Vollkommenheit oder eine Unvollkommenheit empfinden, verabscheuen. Ein ieder wird dieses bey sich wahrnehmen, wenn er das, so ihm gefällt, aufmerksam betrachtet, und finden, daß das, so ihm gefällt, eine Art der Vollkommenheit sey, hingegen bey demjenigen, vor welchem er einen Abscheu hat, die Vollkommenheit mangle.

§. 8. Wir bemerken aber, daß jede Sache was vollkommenes an sich habe, wenn wir finden, daß sie so beschaffen sey, daß alles zur Erhaltung des vorgesetzten Endzweckes übereinstimmt: Sind aber einige Dinge vorhanden, so nicht zum Endzwecke gehören, so erkennen wir den Mangel der Vollkommenheit. Bemerken wir endlich einige Dinge, so den übrigen zur Erhaltung des Endzweckes hinderlich sind, so schreiben wir der Sache eine Unvollkommenheit zu. Im ersten Falle gefällt uns also eine vorgelegte Sache, und im andern misfällt sie uns. Wir wollen zum Beispiele eine Uhr betrachten, deren Endzweck ist, die Theile der Zeit und deren Eintheilungen zu bemerken, da uns hauptsächlich das gefallen wird, wenn wir aus dem Baue derselben einsehen, daß alle Theile derselben so verfertiget und zusammengesetzt sind, daß sie alle die Zeit genau anzuzeigen, übereinstimmen.

§. 9. Aus diesem folget, daß, wo eine Vollkommenheit vorhanden, auch nothwendig eine Ordnung da seyn müsse. Denn da die Ordnung eine Zusammensetzung der Theile nach einer gewissen Regel ist, vermöge welcher man erkennen kann, warum ein Theil vielmehr an diesem als an einem andern Orte steht; bey einer vollkommenen Sache aber alle Theile in einer solchen Ordnung neben einander stehen,

hen, daß sie zur Erhaltung des Endzwecks geschickt sind: So wird der Endzweck die Regel abgeben, nach welcher die Theile der Sache geordnet sind, als die einem jeden Theile die gehörige Stelle anweist. Es erhellet also auch ferner, daß, wo eine Ordnung ist, auch eine Vollkommenheit vorhanden seyn müsse, und die Regel der Ordnung mit dem Endzwecke, darauf die Vollkommenheit abzielet, übereinstimme. Es werden uns also diejenigen Dinge gefallen, wo wir Ordnung wahrnehmen, der Mangel derselben aber wird uns missallen.

§. 10. Wir können aber die Ordnung auf zweyerley Weise begreifen, einmal, wenn wir die vorhabende Sache nach der uns schon bekannten Regel untersuchen; hernach, wenn wir aus der Zusammensetzung der Theile die uns zuvor unbekannte Regel erforschen, nach welcher die Sache da ist. Das vorher angeführte Exempel von der Uhr gehört zur ersten Art, weil der Endzweck, oder das Gesetz der Zusammensetzung der Theile schon bekannt ist, nämlich die Bemerkung der Zeit. Derowegen ist bey Untersuchung einer Uhr dahinn zu sehen, ob die Zusammensetzung also ist, als es der Endzweck erfordert. Wenn ich eine Reihe von Zahlen ansehe, wie diese: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, u. s. f. ohne zu wissen, was für ein Gesetz in der Fortschreitung beobachtet wird, so finde ich nach Zusammenhaltung der Zahlen, daß jede die Summe der zwey vorhergehenden ausmachet, und daß dieß das Gesetz ihrer Ordnung ist.

§. 11. Die andere Art, die Ordnung zu begreifen, gehört hauptsächlich zur Musik; Denn wenn man eine Musik höret, so versteht man alsdenn erst
die

die Ordnung, welche die Töne so wohl zugleich, als in der Folge unter einander haben. Die Musik gefällt also, wenn wir die Ordnung der Töne vernehmen, hingegen misfällt sie, wenn wir nicht einsehen, warum ieder Ton an seinem Orte stehet; und zwar um so viel mehr, je öfter wir erkennen, daß die Töne von der Ordnung, welche sie nach unserer Erkenntniß unter einander haben sollen, abweichen. Es kann also geschehen, daß einige die Ordnung bemerken, welche andere nicht empfinden, wodurch denn eine und dieselbe Sache einigen gefallen, andern aber misfallen kann. Es können aber beyde betrogen werden; denn es kann wirklich eine Ordnung vorhanden seyn, die viele nicht erkennen, und einige glauben, sie sehen die Ordnung ein, da doch gar keine vorhanden ist, und dieses ist die Quelle so vieler widriger Urtheile in musikalischen Sachen. 1)

§. 12.

- 1) Diesen gefunden Gedanken gemäß will ich etliche Exempel aus der Musik anführen. Es giebt Componisten, die schrecklich auf die Fugen und doppelte Contrapuncte schmähen, und sie verachten. Warum? weil sie ihnen nicht gefallen. Und warum gefallen sie ihnen nicht? Weil sie die Ordnung nicht einsehen, so in ihnen steckt. Andere hingegen erheben sie bis in den Himmel, weil ihnen die vortreffliche Ordnung einer guten Fuge viel Vergnügen macht. Wer vernünftig ist, der verachtet die Fugen an und für sich selbst nicht, sondern nur, wenn sie am un rechten Orte angebracht werden, z. B. wenn sie in Kirchenstücken die Texte zerreißen; Lobt sie hingegen bey der Instrumentalmusik u. s. f. Eben so lieben einige eine fremde ausländische, z. E. die türkische

§. 12. Es gefallen uns also diejenigen Dinge, deren Ordnung wir begreifen, und wir werden noch mehr belustiget, wenn mehr dergleichen beisammen sind, deren Ordnung unter einander wir einsehen, am meisten aber vergnüget es uns, wenn wir über die Ordnung so jedes Ding schon in sich hat, auch zugleich die Ordnung, so die verschiedenen Dinge unter einander haben, erkennen. 2) Hieraus erhellet, daß, wenn wir

Musik, ob gleich fast gar keine Ordnung darinnen ist, und finden was besonders in ihr. Ob also gleich nur eine Wahrheit ist, so sind doch die Köpfe, so sie begreifen wollen, sehr verschieden.

- 2) Ob ich mich gleich ganz genau an des Herrn Verfassers Worte binde, so habe hier doch um der Deutlichkeit willen die Worte: *maximum sentiemus suavitatis gradum, si praeterea ipsarum istarum rerum ordinem, quem inter se tenent, cognoscimus*, wie oben übersetzen müssen. Uebrigens ist hier noch anzumerken, daß der gelehrte Herr Verfasser die höchste Stufe des Vergnügens nicht angemerket. Denn es sind vier Stufen des Vergnügens. Die erste: wenn ich die Ordnung einer einzelnen zusammengesetzten Sache begreife. Die andere: wenn ich verschiedener einzelner zusammengesetzter Dinge, die neben einander stehen, ihre Ordnungen einsehe. Die dritte: wenn ich nicht nur die Ordnungen verschiedener einzelner zusammengesetzter Dinge, so neben einander stehen, an und für sich, sondern noch überdies die Verhältnisse, so die zusammengesetzten Dinge unter einander selber haben, bemerken kann. Diese-drey Stufen hat Herr Euler, wiewohl nicht deutlich genug, angegeben. Wenn nun verschiedene einzelne Dinge ein ganzes ausmachen, so bestehet die höchste Stufe des Vergnügens darinn, wenn unser Ver-

wir die Ordnung einiger Dinge unter den vorgegebenen nicht erkennen, wir auch weniger Belustigung haben, und wo wir gar keine Ordnung mehr bemerken, auch das Vergnügen aufhöre. Wenn wir aber gar keine Ordnung und noch überdieß Dinge sehen, die ohne allen Grund da sind, und die Ordnung, wenn sie vorhanden wäre, nur verwirren, so erregt solches ein Misfallen in uns, und wir empfinden sie fast mit Schmerzen.

§. 13. Je leichter wir die Ordnung in einer vorgegebenen Sache empfinden, je einfacher und vollkommene-

stand nicht nur die Ordnungen aller einzelnen Dinge ins besondere, und ferner die guten Verhältnisse der einzelnen Dinge unter einander, sondern noch überdieß die guten Verhältnisse eines jeden einzelnen Dinges zu seinem Ganzen, sich deutlich vorzustellen fähig ist. Und eines größern Vergnügens ist unser Verstand nicht fähig. Denn man kann bey einem schönen zusammengesetzten Ganzen nicht mehr betrachten, als die Ordnung der einzelnen Dinge für sich, die Ordnung der einzelnen Dinge unter einander, und die Ordnung eines jeden einzelnen Dinges zu dem Ganzen. Wollte man sagen, man könnte noch überdieß ein jedes Glied einer einzelnen Ordnung zu den übrigen Ordnungen, und ferner ein jedes Glied einer einzelnen Ordnung zu dem Ganzen betrachten, so stecken doch solche Betrachtungen schon in unserer vierten Stufe des Vergnügens. Diese vierte Stufe des Vergnügens besitzt Gott, dessen unendlicher Verstand nicht nur die Ordnung in unserer Welt, sondern auch die Ordnung verschiedener Welten, und endlich die Ordnung jeder Welt zu dem ganzen Weltbaue auf das deutlichste begreift, in einem unendlichen Grade.

kommenen glauben wir, daß sie seyn, und werden daher vergnügt und fröhlich darüber. Je schwerer aber die Ordnung erkannt wird, je zusammengesetzter und undeutlicher scheint uns solche zu seyn, und wir werden gleichsam traurig darüber. Doch gefällt uns die vorgegebene Sache in beyden Fällen, wenn wir nur Ordnung wahrnehmen, und glauben, daß was annehmliches drinnen sey; welches sich zuvor zu widersprechen scheint, daß eine Sache gefallen und annehmlich seyn könne, und doch zugleich Traurigkeit verursachen. Allein wenn wir die Tonarten und Harmonien betrachten, so finden wir, daß sie alle angenehm sind und gefallen müssen, und gleichwohl ist klar, daß einige Freude, andere Traurigkeit zu erregen geschickt sind. Man muß daher zwei Gattungen der Dinge, so gefallen können, setzen, eine, so die Gemüther fröhlich, und die andere, so sie traurig macht.

§. 14. Es verhält sich eben so mit den Comödien und Tragödien, als die beyde voller Anmuth seyn sollen; jene sollen aber überdieß die Gemüther belustigen, und diese traurig machen. Hieraus ist nun klar, daß es nicht einerley sey, gefallen, und fröhlich machen, und daß es sich nicht widerspreche, gefallen und Traurigkeit verursachen. Wie aber die Verhältniß beschaffen sey, ist schon einigermaßen erklärt worden, es gefallen nämlich alle Dinge, in welchen Ordnung vorhanden ist, diejenigen aber, deren Ordnung einfach und leicht begreiflich ist, verursachen Freude, hingegen die, so eine zusammengesetzte Ordnung haben und schwerer zu begreifen sind, machen traurig.

§. 15. Dieses geht nicht viel von dem ab, so die Weltweisen von der Traurigkeit und der Freude zu lehren pflegen: Denn sie sagen, daß die Freude eine merkliche Stufe des Vergnügens sey; es wird also die Freude zu erregen mehr Vollkommenheit erfordert, als nur darzu, daß was gefallen solle. Die Erklärung der Traurigkeit scheint zwar von der, die wir gegeben, weit abzugehen; Es ist aber zu merken, daß wir nicht von der Traurigkeit, wie sie in der Lehre von den Leidenschaften beschrieben wird, reden, als die in der Betrachtung der Unvollkommenheit besteht. Denn die Musik hat keine solche Traurigkeit zum Endzwecke, und kann auch solche nicht haben, weil sie zu gefallen sucht. Wir setzen also nur die Traurigkeit darinn, wenn die Ordnung oder Vollkommenheit schwerer zu begreifen ist, und ist daher von der Freude nur der Stufe nach unterschieden.

§. 16. Bey den Tönen sind hauptsächlich zwey Dinge, die eine Ordnung in sich haben können, nämlich ihre Höhe oder Tiefe, in welchen wir die Grösse der Tone angegeben haben, und die Dauer derselben. Wegen des ersten gefällt uns eine Musik, wenn wir die Ordnung begreifen, so die Tone in Ansehung der Höhe und Tiefe unter einander halten; und die letztere ist angenehm, wenn wir uns die Ordnung, so die Fortdauernungen der Tone haben, vorstellen. Ausser diesen zwey Dingen ist nichts in den Tönen vorhanden, so einer Ordnung fähig wäre; es müßte denn die Stärke und Schwäche derselben seyn, welche die Componisten zwar bemerken, so daß die Tone bald stark, bald leise, abgespielt werden müssen, aber sie suchen in der Empfindung der Ordnung, welche diese

N

Stufen

Stufen der Stärke unter einander haben, keine Annehmlichkeit, und daher pflegen sie die Grösse der Stärke und Schwäche der Tone nicht zu bestimmen, und sind auch nicht im Stande, solches zu thun.

§. 17. Da nun die Ordnung eine Verbindung der Theile nach einer gewissen Regel ist, so muß derjenige, welcher aus dem Anschauen diese Regel einsieht, auch die Ordnung empfinden; welche Empfindung ein Vergnügen erwecket. Bey der Musik machen aber die Grössen die Ordnung aus: denn man mag entweder die Höhe und Tiefe oder die Fortdauerung betrachten, so wird beides durch die Grössen bestimmt; jenes nämlich durch die Geschwindigkeit der in der Luft entstandenen Schläge, dieses aber durch die Zeit, in welcher ein ieder Ton fortdauret. Wer also die Verhältniß der Geschwindigkeit bey den Schlägen der Tone empfindet, der begreift die Ordnung der Tone, und wird dadurch belustiget. Gleicher Weise wird auch derjenige eine Ordnung bemerken, so die Fortdauerungen der Tone unterscheiden und unter einander vergleichen kann, und also auch dadurch belustiget werden. Auf was Art aber wir die Ordnung empfinden, ist nun deutlicher zu erklären, und zwar von ieder Gattung besonders.

§. 18. Die Verhältnisse zweener Tone vernehmen wir, wenn wir empfinden, wie sich die Zahlen der Schläge, so zu gleicher Zeit geschehen, gegen einander verhalten; zum Exempel, wenn einer in eben der Zeit drey Schläge zu Ende bringet, bis der andere Ton zween geendiget, so erkennen wir ihre Verhältniß, und folgar auch ihre Ordnung, wenn wir die Verhältniß 3 : 2 bemerken. Auf gleiche Weise begreifen wir
meh-

mehrerer Tone Verhältnisse unter einander, wenn uns alle Verhältnisse bekannt sind, so die Zahlen der zitternden Bewegungen aller und ieder Tone, die zu gleicher Zeit angegeben worden, unter einander haben. Ferner schöpfen wir ein Vergnügen von der verschiedenen Dauer der Tone, wenn wir die Verhältnisse, so die Zeiten der Fortdauerungen der Tone unter sich haben, vernehmen; woraus denn erhellet, daß alle Annehmlichkeit der Musik aus der Vernehmung der Verhältnisse, so verschiedene Zahlen gegen einander haben, entspringet; denn auch die Zeiten der Fortdauerungen können mit Zahlen ausgedrückt werden. 3)

§. 19. Dem Gehöre kommt es sehr wohl zu statten, daß wir so oft die Schläge der Tone vernehmen

N 2

men

- 3) Ob dieses gleich hier sehr bündig erwiesen, auch von uralten Zeiten her von gründlichen Musikgelehrten schon vorgetragen worden; so finden sich doch noch immer unter den Tonkünstlern Leute, die es nicht begreifen können, und daher den Satz: Daß alle Annehmlichkeit der Musik in der Mathematik ihren Grund habe, wider alle Vernunft verwerfen. Unter den neuern ist der berühmte Herr Mattheson zu Hamburg das Haupt derer, die den grossen Nutzen der Mathematik in der Musik ohne Grund verachten. Er sagt in der Vorrede zum vollkomm. Capellm. In der Mathematik finden sich nur einige wenige, mangelhafte und mühselig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente. Man sollte kaum glauben, daß Herr Mattheson, ein sonst so berühmter Musikgelehrter, vergleichen hätte schreiben können. Der Vorsatz zu widersprechen hat vielleicht mehr Antheil an diesen Worten, als die Liebe zur Wahrheit gehabt.

men, und also solche zum öftern unter einander vergleichen können; weswegen man die Verhältniß zweener Zone viel leichter durch das Hören, als eben diese Verhältniß zweier Linien durch das Ansehen unterscheiden kann. Es hätte aber einerley Beschaffenheit mit den Tönen und Linien, wenn wir von jedem Zone nur zween Schläge empfänden, und alsdenn von der Verhältniß derselben Intervalle urtheilen sollten. Da aber bey nicht allzu geschwinden Tönen in kurzer Zeit sehr viel Schläge hervorgebracht werden, wie im vorhergehenden Capitel, wo von der Zahl der zitternden Bewegungen einer Sente in einer Secundminute gehandelt worden, zu ersehen ist, so wird dadurch die Erkenntniß der Verhältnisse bey den Tönen sehr erleichtert. Folglich kann man in der Musik auch sehr zusammengesetzte Verhältnisse gebrauchen, welche das Gesichte sehr schwer in Linien erkennen würde.

§. 20. Da nun die tiefern Zone zu eben der Zeit weniger Vibration machen, als die höhern, so erhellet daraus, daß die Verhältnisse der höhern Zone leichter vernommen werden als der tiefern, wenn sie nämlich beyde gleich lang dauern. Wenn also besondere Umstände es nicht verhindern, so müssen die tiefen Zone einer Composition von längerer Dauer seyn, und langsamer auf einander folgen, als die hohen, welche geschwinde fortschreiten können. Hieraus fließet die Regel, daß die tiefern Zone von längerer Dauer seyn sollen, als die höhern. Beyde aber sind um so viel länger zu verzögern, je mehr ihre Verhältnisse zusammengesetzt sind, und je schwerer sie vernommen werden. Doch kann es auch geschehen, daß die hohen
Zone

Tone langsam einhergehen, indem die tiefen geschwind fortschreiten, wenn nämlich diese einfache, jene aber sehr zusammengesetzte Verhältnisse haben.

§. 21. Damit man aber die Beschaffenheit, nach welcher die Ordnung oder die Verhältniß zweier und mehrerer Tone vernommen wird, desto leichter begreifen möge, so wollen wir uns bemühen, dem Gesichte, so viel möglich, eine ähnliche Figur vorzubilden. Wir wollen also die Schläge, so auf das Gehöre treffen, mit Puncten in einer geraden Linie vorstellen, deren Weiten sich auf die Intervallen der Schläge beziehen, dergleichen verschiedene Figuren die XVIte Tabelle vorleget. Solchergestalt wird ein gleicher Ton, das ist, der einerley Ausdehnung, so lange er dauret, in Ansehung der Höhe oder Tiefe hat, durch eine Reihe von gleich weit abstehenden Puncten können bezeichnet werden, wie fig. 1. Da nun in solcher die gleiche Verhältniß allenthalben erhellet, so ist kein Zweifel, daß die Ordnung sehr leicht verstanden wird. Ein Ton also, oder der Einklang, wie er pflegt genennet zu werden, legt uns die einfacheste Stufe der Ordnung dar, die wir begreifen, und diese werden wir die erste Stufe der Annehmlichkeit nennen, die in Zahlen die Verhältniß wie 1:1 hat.

§. 22. Wenn nun zweien Tone dem Gehöre vorkommen, die die doppelte Verhältniß unter einander haben, so können sie mit zwey Reihen von Puncten ausgedruckt werden, da in der einen die Intervalle der Puncte noch einmal so groß seyn werden, als in der andern, wie fig. 2, da die obere Reihe den höhern Ton, die untere den tiefern vorstellt. Wenn sie zugleich betrachtet werden, so wird man die Ordnung

leicht begreifen, wie aus dem Anschauen der Figur erhellet. Diese Stufe, weil sie die einfachste nach dem Einklange ist, machen wir zur andern Stufe der Annehmlichkeit, die in Zahlen in der Verhältniß $1:2$ enthalten ist. Eben so stellet die 3. fig. die Verhältniß $1:3$ und die 4. fig. die Verhältniß $1:4$ vor, bey welchen sich nicht entscheiden lässet, welche von beyden leichter in die Sinnen fällt. Jene hat zwar dieses an sich, daß sie in kleinern Zahlen ausgedruckt ist, diese aber scheint deswegen leichter begreiflich, weil sie die doppelte Verhältniß doppelt in sich hält, und also nicht viel schwerer, als die doppelte Verhältniß selber, in die Sinnen fällt. Derowegen haben wir sie beyde zum dritten Grade gerechnet. 4)

§. 23.

- 4) Hier muß ich den Anfang machen, Herr Eulern in seiner Lehre von der Annehmlichkeit der Stufen zu widersprechen, und kann man so wohl durch die Vernunft als die Sinnen darthun, daß solche nicht richtig sey. Es ist gleich anfangs nicht an dem, daß die Verhältniß $1:3$ eben so leicht in die Sinnen falle, als $1:4$, und daß die erste Verhältniß mit der andern um den Vorzug der Deutlichkeit streiten könne. Meines Wissens hat kein einziger Musikgelehrter die zusammengefestete Quinte für vollkommener gehalten, als die zusammengefestete Octave: auch ist niemals deswegen gestritten worden. In der Ausübung aber ist von allen Zeiten her die erste, zwote und dritte zusammengefestete Octave, das ist, die Verhältnisse $1:4$, $1:8$, $1:16$, mit der einfachen Octave $1:2$ vor einerley gehalten und gebrauchet worden. Die Erfahrung lehret auch, wenn man Proben anstellet, daß das Intervall $1:4$, $1:8$, $1:16$, so deutlich, und so geschwinde ins Gehöre fällt, als das Intervall $1:2$,

§. 23. Gleichwie also die Verhältniß $1 : 1$ die erste Stufe der Annehmlichkeit ausmacht, und die Verhältniß

¶ 4

deswegen es das Gehöre auch vor eben dasselbe hält, und nur die Höhe bemerkt, und weil aller gesunden Menschen Ohren so beschaffen, so haben es auch alle Componisten im Gebrauche so gemacht, und die Intervalle $1 : 2$, $1 : 4$, $1 : 8$, $1 : 16$, eins an statt des andern ohne Unterscheid gebraucht, nachdem eines oder das andere ihnen zur Auflösung näher gelegen war, und so machen es auch noch alle heutige Componisten, und müssen es auch so machen, wenn sie nicht alle Melodie und Harmonie verderben wollen. Diese Gründe sind aus der Erfahrung und dem Gebrauche hergenommen, nun will ich auch aus der Vernunft welche beybringen. Wenn es wahr ist, daß die Intervalle leichter in die Sinne fallen, so in kleinern Zahlen ausgedruckt sind, so muß auch $1 : 5$ leichter in die Sinne fallen als $1 : 6$. Nun aber setzt der Herr Euler dieses Intervall selbst in die vierte Stufe, und jenes in die 5te, und gilt also nach seinem eigenen Verfahren diese Regel nicht. Sagt man aber, $1 : 6$ ist die doppelte Verhältniß von $1 : 3$, und wird eben so leicht vernommen als $1 : 3$ selber, und bleibt daher $1 : 6$ doch eine leichtere Verhältniß als $1 : 5$, ob sie gleich in größern Zahlen ausgedruckt ist, so räume ich solches gerne ein, wie es denn in der That sich so verhält; Allein ich erwiedere alsdenn mit eben dem Rechte: also ist auch $1 : 4$ eine leichtere Verhältniß als $1 : 3$, ob sie gleich in größern Zahlen ausgedruckt ist. Denn $1 : 4$ ist die verdoppelte Verhältniß von $1 : 2$, und wird also eben so leicht vernommen, als solche selber, und der Herr Verfasser sagt selbst ganz wohl im 22 §. haec vero quadrupla $1 : 4$ ideo facilius percipi videtur, quod rationis duplae dupla, hincque non multo difficilior discernatur quam dupla ipsa. Man siehet also son-

hältniß $1:2$ die andere, imgleichen die Verhältniß $1:4$ zur dritten Stufe gehört, also werden wir zur vierten Stufe die Verhältniß $1:8$ und zur fünften $1:16$ zählen, und so ferner, nach der doppelten geometrischen Fortschreitung. 5) Es ist daher klar, daß die Verhältniß $1:2^n$ zu der Stufe gehöre, die mit

unklar, daß Herrn Eulers Lehre von der Stufe der Annehmlichkeit unrichtig ist. Ich leugne deswegen nicht, daß die Verhältnisse, $1:4$, $1:8$, $1:16$, nicht so geschwinde, in Ansehung ihrer zitternden Bewegungen, zusammen treffen, und also auch nicht so geschwinde ins Gehöre fallen können als $1:2$, allein dieser Unterscheid ist in Ansehung der erstaunlichen Geschwindigkeit der Vibrationen bey dem Gehöre für wenig oder nichts zu halten, und Herr Euler hat es darinn versehen, daß er verschiedene Gattungen der ersten Stufe zu neuen Stufen gemachet, da sie doch von der ersten nur nach der geometrischen Fortschreitung abweichen, und also nur Verdoppelungen sind, die die fast unbegreifliche Geschwindigkeit der Vibration reichlich ersetzt, und durch die öftere Wiederholung einer und derselben Verhältniß die Deutlichkeit herstellt. Hätte Herr Euler hier einen gelehrten Componisten zu Rathe gezogen, so wäre er vermuthlich nicht auf so widersprechende Dinge in der Musik verfallen.

- 5) Dieses fällt nun vermöge der in der vorhergehenden Anmerkung gegebenen Gründe weg, und die Verhältnisse, $1:2$, $1:4$, $1:8$, $1:16$, $1:32$, gehören alle zur ersten Stufe, und die folgenden, $1:4$, $1:8$, sind nur Gattungen der ersten $1:2$, und dieses stimmt nicht nur mit der Vernunft, sondern auch mit der Erfahrung und dem Gebrauche erwiesener Massen überein. Wenn diese Verhältnisse in Linien vorge-

mit der Zahl $n + 1$ ausgedrucket wird. 6) Ich habe aber diese Eintheilung der Stufen um so viel lieber angenommen, weil sie in der leichten Vernehmung auf gleiche Art fortgehen, also daß, um wie viel die fünfte Stufe schwerer vernommen wird als die vierte, auch diese um so viel schwerer vernommen wird als die dritte, und diese wiederum als die andere. 7) Zwischen diesen aber setze ich keine mittlere Stufen, wenn n eine gebrochene Zahl ist, weil in diesem Falle die Verhältniß irrational, und also unbegreiflich wird.

Y 5

§. 24.

stellten würden, wäre es freylich eine andere Sache, allein man kann nicht vom Gesichte auf das Gehöre schließen, wenn die Erfahrung widerspricht, wenn es sich auch gleich noch so gut auf der Rechentafel fortzählen läßt.

- 6) Wenn also n die sechste Potenz, oder Stufe der geometrischen Fortschreitung bedeutet, so gehöret nach Herr Eulern die Verhältniß zur siebenten Stufe der Annehmlichkeit. Denn $6 + 1 = 7$, und zwar darum, weil die erste Verhältniß $1 : 2$ schon im andern Grade ist. Nun ist die sechste Stufe von $1 : 2$, diese: $1 : 64$, also gehört $1 : 64$ auch zur siebenten Stufe; daß aber diese Arbeit des Herrn Verfassers vergeblich gewesen sey, erweist das vorhergehende.
- 7) Herr Euler hat hier was vorausgesetzt, so er noch nicht erwiesen hat, nämlich, daß die Stufen des leichten Vernehmens nach den geometrischen Fortschreitungen zu bestimmen sind. Es müßte denn seyn, daß der Beweis zu Anfange des 23 §. enthalten ist, da es heißt: Gleichwie, also auch. Da der Herr Verfasser hier wider den Gebrauch und die Erfahrung schreiben wollen, so hätte erst der unzertrennliche Zusammenhang zwischen den geometrischen Fortschreitungen und dem zunehmenden schwerern Vernehmen sollen richtig erwiesen werden.

§. 24. Hieraus erhellet, daß, wenn die Zahl, so zur Einheit eine Verhältniß hat, die sich auf zweien Töne beziehet, zusammengesetzt ist, das ist, wenn sie kann getheilet werden, alsdenn auch die Stufe der Annehmlichkeit deswegen geringer werde, gleichwie wir gesehen, daß die Verhältniß $1:4$ für nicht zusammengesetzter zu halten sey, als $1:3$, ob gleich 4 grösser ist als 3. Im Gegentheile ist deutlich, daß die Stufe der Annehmlichkeit nach der Grösse der Zahlen zu schätzen sey, wenn sie erste Zahlen sind; und deswegen wird die Verhältniß $1:5$ einfacher seyn als $1:7$, ob gleich solche vielleicht nicht einfacher ist, als $1:8$. 8) Nun wird es erlaubt seyn, in An-

sehung

- 8) So deutlich solches dem Herrn Verfasser zu seyn scheint, daß die Stufen der Annehmlichkeit nach den ersten Zahlen zu schätzen sind, so deutlich will ich erweisen, daß solches ein angenommener, unerwiesener, unrichtiger Satz ist, der in der Musik auf widersprechende Dinge führt. Wenn die musikalischen Verhältnisse nach dem Einmaleins, wie Herr Euler meynt, genommen werden, so gehört die Verhältniß $1:7$ in die siebente Stufe, und die Verhältniß $1:5$ in die fünfte Stufe, denn beyde sind Primzahlen, und der Herr Verfasser hat sie auch dahin gesetzt. Ganz gut. Wenn die Verhältniß $1:5$ in die fünfte Stufe gehört, so muß $1:10$ in die sechste, und $1:20$ in die siebente Stufe gehören, nach Herrn Eulers Lehre, denn es muß in der geometrischen Fortschreitung geschehen. Der Herr Verfasser hat sie abermal dahin gesetzt. Uebermal ganz gut. Was folgt nun daraus? Dieses, daß die Verhältnisse $1:7$ und $1:20$ beyde zur siebenten Stufe nach Herrn Euler gehören. Gut. Was ist das für eine Verhältniß, $1:7$, in der Musik? Wie heisset dieses Intervall? Es ist ein von Herr Eu-

setzung der Primzahlen 9) einen Schluß zu machen:
Denn

lern neuerfundenes Intervall, wovon bisher alle musikalische Scribenten behauptet, daß solches in unserer Musik ganz und gar unbrauchbar sey; und daß es eine greuliche Dissonanz wäre, wie man auf dem Monochord die Probe anstellen könnte. Ist das gewiß und ausgemacht? Wer wollte seine Unwissenheit so bloß geben und daran zweifeln. Gut. Was ist denn $1:20$ für ein Intervall? Es ist die vierte zusammengesetzte grosse Terz; eine Consonanz. Das kann unmöglich seyn. Warum? Auf diese Art hätte Herr Euler ja eine greuliche Dissonanz und eine Consonanz in eine und dieselbe Stufe gesetzt, das ist, daß sie gleich angenehm ins Gehöre fielen. Das kann aber unmöglich seyn. Wie kann denn eine Consonanz und eine Dissonanz gleich angenehm ins Gehöre fallen! wie kann schwarz und weiß einerley Farbe seyn! Es ist hier weiter nichts zu disputiren. Genug, Herr Euler hat es nach der Rechnung so gefunden. Die Sache gründet sich auf die geometrischen Fortschreitungen und die Primzahlen, und es muß also wohl richtig seyn, daß eine Consonanz und eine außerordentlich seltene Dissonanz gleich deutlich, gleich angenehm ins Gehöre fallen; es mag sich hernach widersprechen oder nicht. Der Beweis ist richtig, und fehlt nun nichts mehr als das: welches zu erweisen war. Da nun also erwiesener massen die Stufen der Unnehmlichkeit nach den Primzahlen zu schätzen sind, so gehört die Verhältniß $1:11$ und $1:13$ in die elfte und dreizehnte Stufe der Unnehmlichkeit. Ich weiß nicht was sie für ein unmusikalischer Geist ansieht. Wer hat denn nur in aller Welt jemals geträumt, daß $1:11$ und $1:13$, musikalische Verhältnisse wären? Nur gemacht, es sind neuerfundene musikalische Intervalle, womit man nächstens eine Oper in Berlin auszieren wird.

9) Wer etwann nicht weiß, was eine Primzahl ist, dem

326 Fortsetzung von Eulers Versuch

Denn wenn die Verhältniß $1:1$ die erste Stufe gibt, $1:2$ die andere, $1:3$ die dritte, so schliessen wir, daß $1:5$ zur fünften Stufe gehöre, $1:7$ zur siebenten, und überhaupt $1:p$, wenn p eine erste Zahl ist, zu der Stufe, welche durch die Zahl p bemerkt wird. 10)

§. 25. Man kann ferner aus dem 23 §. schliessen, wenn die Verhältniß $1:p$ zur Stufe gerechnet wird, die m anzeigt, so gehört die Verhältniß $1:2p$ zur Stufe $m+1$, und $1:4p$ zur Stufe $m+2$, und $1:2^n p$ zur Stufe $m+n$. Denn wenn man die Zahl p durch 2 multiplicirt, so wird zur Vernehmung der Verhältniß, über die Vernehmung der Verhältniß $1:p$, noch die Verdoppelung erfordert, wodurch als durch die einfachste Fortschreitung die Stufe der Annehmlichkeit um eine Einheit erhöht wird. Auf gleiche Art kann man die Stufe der Annehmlichkeit bey der Verhältniß $1:pq$, bestimmen, wenn p und q Primzahlen sind: Denn die Verhältniß $1:pq$ ist um so viel mehr zusammengesetzter, als $1:p$, ie mehr $1:q$ zusammengesetzter ist als $1:1$. Es stehet also die Stufe $1:pq$ mit p , q , und 1 in einer arithmetischen Proportion, und wird daher die Zahl $p+q-1$ die Stufe selber andeuten. 11)

§. 26.

zu gefallen muß ich anmerken, daß es eine ganze Zahl ist, die keine factores hat, und ausser von sich selbst nur von der Einheit ausgemessen wird.

10) Es ist nicht erlaubt, von dem Einmaleins auf die Gesetze der Natur zu schliessen, wenn solches nicht mit richtigen Erfahrungen bestätigt werden, oder erst die Folge durch andere Vernunftschlüsse gezeigt werden kann.

11) Denen zu Gefallen, die keine Mathematik verstehen,

§. 26. Eben'dieser Schluß gilt als allgemein. Denn wenn die Verhältniß $1:P$ zur Stufe p gehört, und

muß ich den 25ten §. etwas deutlicher erklären: Sie möchten sonst Wunder denken, was für Weisheit drinnen wäre. Bey der Verhältniß $1:p$, bedeutet p eine unbestimmte Primzahl, das ist: p kann 3, 5, 7, oder 11, 13, u. s. f. vorstellen. Die Stufe, zu welcher $1:p$ gerechnet wird, soll m andeuten, das ist: bedeutet $1:p$ die Verhältniß $1:7$, so soll m die siebente Stufe bemerken, bedeutet $1:p$, die Verhältniß $1:11$, so soll m die eilfte Stufe bedeuten. Wenn nun $1:p$ zur Stufe m gehört, so muß nach dem Herrn Verfasser $1:2p$ zur Stufe $m+1$ gehören, und $1:4p$ zur Stufe $m+2$, das ist: wenn $1:p$ die Verhältniß $1:7$ bedeutet, so gehört $1:14$ zur achten Stufe, oder wenn $1:p$ die Verhältniß $1:11$ bedeutet, so gehört $1:4p = 1:44$ zur dreyzehnten Stufe, welches $m+2$ bedeutet, und $1:8p = 1:88$ gehört zur Stufe $m+3$, das ist zur vierzehnten, u. s. f. Die Zahl nach m steigt also in einer arithmetischen Fortschreitung, da indessen die Verhältnisse nach der doppelten geometrischen Fortschreitung fortgehen. Drum gehören $1:p$ zur Stufe m , und $1:2p$ zur Stufe $m+1$, und so ferner $1:4p$ zur Stufe $m+2$ und $1:8p$ zu $m+3$, und $1:16p$ zur Stufe $m+4$, das ist: wenn man es allgemein ausdrückt, $1:2^n p$ zur Stufe $m+n$; So viel nämlich n geometrische Fortschreitungen bedeutet, in der Verhältniß, so viel bedeutet auch n in der Stufenzahl Einheiten. Wenn nun ferner die Stufe der Annehmlichkeit der Verhältniß $1:pq$, das ist, zwey in einander multiplicirter Primzahlen, bestimmte werden soll, so ist die Stufe der Annehmlichkeit $p+q$ weniger eins. Es sey $p=5$ und $q=7$ als zwey Primzahlen, und also $1:pq = 1:35$. In welche Stufe der Annehmlichkeit gehöre

und die Verhältniß $1:Q$ zur Stufe q , so wird auch um angeführter Ursachen willen die Verhältniß $1:PQ$

nun $1:35$ nach Herr Eulern? zur eilften. Denn $5 + 7 - 1 = 11$. Um wie viel nun die Verhältniß $1:7$ zusammengesetzter ist als $1:1$, um so viel ist auch $1:35$ zusammengesetzter als $1:5$, und steht also $1, p, q$, hier $5, 7$, mit der Stufe der Unnehmlichkeit in einer arithmetischen Proportion. Es ist aber aus der Rechenkunst bekannt, daß in einer arithmetischen Proportion die Summe der äußersten Grössen der Summe der zweyen mittlern Grössen gleich ist, und zu drey gegebenen Grössen in einer arithmetischen Proportion die vierte gefunden wird, wenn man die andere und dritte zusammen nimmt, und die erste davon abziehet; da nun die andere und dritte Grösse p und q sind, welche zusammen genommen $p + q = 12$, in unserm gegebenen Exempel ausmachen, woron ferner die erste Zahl 1 abziehen ist, so bleibt für die vierte arithmetisch proportionirte Grösse $p + q - 1 = 5 + 7 - 1 = 11$. Wer nun diesen 25ten §. verstanden hat, der wird daraus gelernet haben, daß Herr Euler solchen vergeblich hingesezt. Denn in unserer ganzen Musik haben wir nicht mehr als drey Intervalle, die aus Primzahlen bestehen, nämlich $1:2, 1:3$, die erste zusammengesetzte Quinte, und $1:5$, die zweyte zusammengesetzte grosse Terz, und die Verhältniß $1:15$, so entsteht, wenn man 3 und 5 mit einander multiplicirt, und die dritte zusammengesetzte grosse Septime ist. Nun bitte Herr Eulern gar sehr, er möchte doch zur Beförderung der musikalischen Wissenschaften darthun, daß noch mehr Verhältnisse in unserer Musik von Primzahlen sind, ausser den angegebenen; Wo er nur die Möglichkeit erweisen wird, so will ich ihn für den Apollo in der Musik halten, derweilen aber kann ich nicht anders

$1:PQ$ zur Stufe $p+q-1$ gehören. Nämlich die Stufen der zusammengesetzten Verhältniß sind zusammen zu nehmen, und davon eine Einheit abzuziehen. Derowegen ist der Verhältniß $1:pqr$, da p , q und r Primzahlen sind, ihre Stufe der Annehmlichkeit $p+q+r-2$: Denn sie ist aus $1:pq$ und $1:r$ zusammengesetzt, deren Stufen $p+q-1$ und r sind. Eben so wird der Verhältniß $1:pqrs$ Stufe seyn $p+q+r+s-3$. Und der Verhältniß $1:PQRS$ Stufe wird seyn $p+q+r+s-3$, wenn nämlich der Verhältnisse $1:P$, $1:Q$, $1:R$, und $1:S$ ihre Stufen p , q , r und s gewesen sind. 12)

§.27.

glauben, als daß seine Stufentabelle in eine andere Welt gehört, da alles ganz nach andern Verhältnissen zusammengesetzt ist, als in unserer Welt.

- 12) Was das für vergebliche Mühe ist, von dergleichen Verhältnissen in der Musik zu reden, die niemals gewesen, iego nicht sind, auch niemals seyn können, davon mag der Leser aus den bisherigen Anmerkungen selbst urtheilen. Doch muß ein Leser sich auch den 26 §. bekannt machen, wenn er die wunderbare Stufentabelle einsehen will; Er wird sonst nicht wissen, warum Herr Euler die Verhältniß $1:105$, welche man in Utopien suchen muß, in die 13te Stufe setzt. Es sey $p=3$, $q=5$, $r=7$ und also wird die Verhältniß $1:pqr$ gleich seyn $1:105=3.5.7$. Nun sind die Stufen p und q zu addiren und 1 abzuziehen, und ist also die Stufe der Eulerischen Annehmlichkeit $p+q-1$, der Verhältniß $1:pq$, und die Stufe der Annehmlichkeit von $1:r$ ist r , welche wieder zu addiren sind, und von der Summe 1 abzuziehen, und also wird die Stufe für die Verhältnisse

§. 27. Hieraus erhellet, daß die Stufe der Annehmlichkeit der Verhältniß $1:p^2$ sey $2p-1$, wenn nämlich p eine Primzahl ist, und der Verhältniß $1:p^3$ Stufe wird seyn $3p-2$, und überhaupt gehöret $1:p^n$ zur Stufe $np-n+1$. Da also $1:q^m$ zur Stufe $mq-m+1$ gerechnet wird, so muß nach der im vorhergehenden § gegebenen Regel die aus diesen zusammengesetzte Verhältniß $1:p^n q^m$ zur Stufe $np+mq-n-m+1$ gehören. Und eine jede Zahl P in der Verhältniß $1:P$, wird für die Stufe gehalten werden, zu welcher solche zu rechnen ist, wenn sie in alle ihre einfache Factores aufgelöset, und hernach zusammen genommen werden, und endlich die Zahl der Factoren weniger eins von der Summe abgezogen wird. So ist die Stufe der Verhältniß $1:72$ folgendergestalt zu bestimmen: Weil $72=2.2.2.3.3$, und die Summe ihrer Factoren 12, und an der Zahl 5 sind, so wird 4 von 12 abgezogen, und die Stufe der Annehmlichkeit für die Verhältniß $1:72$ wird 8 seyn. 13)

§. 28.

niß $1:pqr$, seyn $p+q-1+r-1$, das ist, $p+q+r-2$, da nun $1:pqr=1:105$, so ist $p+q+r-2=13$. Nur Schade, daß dieses Intervall, so sieben Octaven weit ist, nur in des Herrn Verfassers Stufentabelle, und nicht auch wirklich in unserer Musik sich befindet, und auch leider! nicht daren gebracht werden kann.

- 13) Wer das vorhergehende verstanden, der wird auch die musikalischen Umdinge dieses § einsehen können. Doch will ich zur Erläuterung der herrlichen Stufentabelle noch etliche Beispiele geben. Die Verhältniß $1:36$, welches in der Musik die fünfte zu-

§. 28. Wenn die Verhältniß zwischen dreien Zahlen, als $1 : p : q$, da p und q Primzahlen sind, gegeben worden, so wird man in solcher so wohl die Verhältniß $1 : p$ als $1 : q$ vernehmen. Es werden aber diese zwei Verhältniße eben so leicht empfunden, als die aus ihnen zusammengesetzte $1 : pq$. Es ist also nach der gegebenen Regel aus der Zahl pq zu entscheiden, zu welcher Stufe die Verhältniß $1 : p : q$ gehöre. Eben so wird die Verhältniß unter vier Zahlen, $1 : p : q : r$, da p, q und r Primzahlen sind, zu der Stufe gehören, die die Zahl pqr andeutet. Wenn derothalben vier Tone, in diesen Zahlen, $1 : 2 : 3 : 5$. ausgedruckt, gegeben worden, so ist die Stufe, zu welcher die Kraft gehört, ihre Ordnung unter einander zu begreifen, aus der Zahl 30 zu entscheiden, welche die 8te Stufe angibt. 14)

§. 29.

sammengesetzte Secunde, ein unbrauchbares Intervall ist, gehört in die 7te Stufe; warum? ihre Factors sind $2.2.3.3 = 36$. Da nun $p^n = 2^2$ und $q^m = 3^2$ und also $p^n q^m = 2^2.3^2 = 36$, so ist die Stufe $np + mq - n - m + 1 = 2.2 + 2.3 - 2 - 2 + 1 = 7$. Also ist die Verhältniß $1 : 36$ recht nach der Rechenkunst in die siebente Stufe gesetzt worden. Lächerlich ist es warlich, wenn in eben dieser Stufe die Verhältniß $1 : 20$ steht, welches die vierte zusammengesetzte grosse Terz ist. Eine wohl lautende Consonanz und übellautende Dissonanz stehen in einer und derselben Stufe der Annehmlichkeit. Könnte es wohl einem im Kopfe ungesunden Componisten wunderlicher träumen? Das machen die lieben Primzahlen und die geometrischen Fortschreitungen, die sonst ganz gut sind, hier aber am unrichten Orte Herr Eulern zu wunderbaren Seltenheiten Anlaß gegeben haben.

14) Es gehöret nämlich der Dreypflang $1 : 2 : 3 : 5 = C :$

§. 29. Es müssen aber alle Primzahlen ungleich seyn, sonst gilt der bengebrachte Schluß nicht, denn die
Ver.

c: g: e deswegen zur 8ten Stufe, weil $2 \cdot 3 \cdot 5 = 30$, diese Zahl aber zu ihrer Stufe $2 + 3 + 5 - 2 = 8$ hat, wie oben gesagt worden. Allein da des Herrn Verfassers Sage, worauf er diese Lehre gebaut, weggefallen, so muß leider auch diese Folgerung, in Ansehung vieler Verhältnisse zugleich, nachfallen, da nun die Stüge zu Grunde gegangen. Unterdessen ist dieser Dreyklang der allerleichteste in Ansehung der Empfindung, er ist aber deswegen nicht auch der angenehmste. Herr Euler scheint hierinn keinen Unterschied zu machen, und hält die Intervalle für die angenehmsten, so am leichtesten in die Sinne fallen. Weist angenehm bey ihm so viel bedeutet als vollkommen, so gebe ich es zu. Denn die Verhältnisse sind ohne Zweifel vollkommener, die unsere Sinne geschwin- der begreifen können, d. i. sich solche deutlicher vorstellen. Heißet das aber angenehmer, was mich länger vergnügt, als eine andere Sache, die dieses nicht thun kann, so sind die Stufen der Unnehmlichkeit von den Stufen der Vollkommenheit in der Musik unterschieden. Und in diesem Verstande sagen die practischen Componisten gar wohl, daß die Terzen und Sexten mehr Unnehmlichkeit, oder nach ihrer Sprache, mehr Harmonie haben. Es ist zwar gewiß, daß die Octaven und Quinten leichter in die Sinne fallen, und von dem Verstande geschwin- der begriffen werden, als die Terzen und Sexten, welche jedoch auch leicht ins Gehör fallen, und von dem Verstande deutlich begriffen werden; wiewohl mit dem Unterschiede, daß es nicht so geschwinde geschiehet. Die Frage muß also hier ausgemacht werden: ob die Intervalle, die auf das deutlichste und geschwindeste in die Sinne fallen, angenehmer sind, als die, so zwar deutlich, aber nicht so geschwind in die Sinne fallen? Die Sinne, die hier al-

Verhältniß 1 : p : p wird eben so leicht vernommen als
 1 : p, denn die zwey letztern Zahlen, die sich wie eins zu
 3 2 eins

lein Richter sind, sprechen zwar den erstern Intervallen die Annehmlichkeit keineswegs ab, legen aber den letztern mehrere bey; und die Vernunft kann sich auch solches als wahr folgendergestalt vorstellen. Was gar zu deutlich in die Sinne fällt, und was der Verstand geschwind begreift, das vergnüget, aber nur auf kurze Zeit, indem nach eben der Verhältniß, nach welcher man die angenehme Sache empfunden, auch die Sinne vergnüget worden. Was sich hingegen unsern Sinnen allzuverwirrt darstellt, das ist verdrüsslich, weil wir gar nichts, oder sehr wenig davon begreifen können. Die Intervalle aber, die das Mittel zwischen beyden ausmachen, sind im Stande, die Sinnen am meisten zu vergnügen, weil diese solche dergestalt deutlich begreifen, daß sie dabey einige Bemühung haben; welches angenehmer ist, indem man empfindet, daß man immer zum Genusse des Guten und Vollkommenen näher kommet. Und in diesem Verstande kann man sagen, daß die Terzen und Sexten mehr Annehmlichkeit und Harmonie haben als der Einklang, die Octaven und die Quinten. Wenn also gleich Herr Eulers angegebene Stufen in Ansehung der leichten Vernehmung richtig wären, da doch solches schon erwiesen worden, daß sie widersprechend sind; So würde doch von den Stufen der leichten Vernehmung nicht auf die Stufen der Annehmlichkeit zu schliessen seyn. Und also ist osterwähnte Stufentabelle auch um dieser Ursache willen in der practischen Composition von keinem Nutzen. Damit man zum Ueberflusse von Herr Eulers falschen Grundsätzen überzeuget werde, so will ich hier eine Aufgabe beyfügen: zu untersuchen, aus was Ursachen der harmonische Dreyklang $c : g : c = 2 : 3 : 5$, viel angenehmer ins Gehöre fällt als folgender: $c : c : g : c = 1 : 2 : 3 : 5$, ohngeachs

eins verhalten, können für eine Zahl gehalten werden; man muß aber nicht glauben, daß jene Verhältniß dieser $1:p^2$ gleich sey. Wenn ferner die Zahlen p, q, r keine Primzahlen sind, so kann man gleichfalls nicht auf diese Art schließen. Es wird zum Beispiele die Verhältniß $1:pr:qr:ps$ vernommen, da p, q, r, s Primzahlen seyn sollen; so darf man hier nur die Verhältnisse $1:p, 1:q, 1:r$ und $1:s$ betrachten, nicht aber die Verhältnisse $1:p$ und $1:r$ zweymal, ob sie gleich zweymal vorkommen. Es wird also die Stufe der Annehmlichkeit, aus der Verhältniß, so aus diesen einfachen Zahlen zusammengesetzt ist, $1:pqrs$ zu bestimmen seyn, oder aus der Zahl $pqrs$. 15)

§. 30. Wenn wir aber nicht nur die Zahl $pqrs$ selbst, sondern auch die Art, wie sie entstanden, betrachten, so finden wir, daß diese Zahl, die gemeine ausmeßlich kleinste der Zahlen $1, pr, qr$, und ps sey, oder die kleinste Zahl, so durch diese insgesamt getheilt werden kann, deren Verhältniß unter einander man bestimmen will. Hieraus ziehen wir diese allgemeine Regel

dieser viel geschwinder ins Gehöre fällt als jener, auch einfachere Verhältnisse hat? Nach Herr Eulern muß der letzte schlechterdings angenehmer ins Gehöre fallen, er mag wollen oder nicht. Ich sage aber weiter nichts, als wer Ohren hat zu hören, der höre. Wenn nach Jahr und Tag kein Liebhaber der Physik und Mathematik solches auflösen kann, so will ich es thun. Versichere aber zum voraus, daß ich die Ursachen von Herr Eulern nicht erlernt habe.

15) Wir wissen schon, daß der bengebrachte Schluß uns wenig Trost gibt, die Primzahlen mögen gleich oder ungleich seyn, und daß es eine vergebliche Arbeit gewesen sey, wenn man die Dinge ohne Noth gehäufet.

Regel in Bestimmung der Stufe der Annehmlichkeit bey Vernehmung der Verhältniß von verschiedenen Zahlen so zugleich gegeben sind. Es muß nämlich aller dieser Zahlen ausmeßlich gemeine kleinste Zahl gefunden werden, und aus dieser Zahl wird hernach, nach der im 27 §. gegebenen Regel, die Stufe der Annehmlichkeit bestimmt. Ich habe also folgende Tabelle beygefüget, aus welcher erhellet, zu welcher Stufe jede vorkommende gemeine ausmeßlich kleinste Zahl gehöre. Ich habe sie aber nicht über die sechszehnte Stufe fortgesetzt, weil selten Zahlen vorzukommen pflegen, die zu weitem Stufen gehören.

§. 31. In dieser Tabelle bedeuten die römischen Zahlen die Stufen der Annehmlichkeit, und die gewöhnlichen Zahlen die dahin gehörigen gemeinen ausmeßlich kleinsten.

I.	1.
II.	2.
III.	3; 4.
IV.	6; 8.
V.	5; 9; 12; 16.
VI.	10; 18; 24; 32.
VII.	7; 15; 20; 27; 36; 48; 64.
VIII.	14; 30; 40; 54; 72; 96; 128.
IX.	21; 25; 28. 45. 60. 80. 81. 108. 144. 192. 256.
X.	42. 50. 56. 90. 120. 160. 162. 216. 288. 384. 512.
XI.	11. 35. 63. 75. 84. 100. 112. 135. 180. 240. 243. 320. 324. 432. 576. 768. 1024.
XII.	22. 70. 126. 150. 168. 200. 224. 270. 360. 480. 486. 640. 648. 864. 1152. 1536. 2048.

336 Sortsetzung von Eulers Versuch

XIII.	13. 33. 44. 49. 105. 125. 140. 189. 225. 252. 300. 336. 400. 405. 448. 540. 720. 729. 960. 972. 1280. 1296. 1728. 2304. 3072. 4096.
XIV.	26. 66. 88. 98. 210. 250. 280. 378. 450. 504. 600. 672. 800. 810. 896. 1080. 1440. 1458. 1920. 1944. 2560. 2592. 3456. 4608. 6144. 8192.
XV.	39. 52. 55. 99. 132. 147. 175. 176. 196. 315. 375. 420. 500. 560. 567. 675. 756. 900. 1008. 1200. 1215. 1344. 1600. 1620. 1792. 2160. 2187. 2880. 2916. 3840. 3888. 5120. 5184. 6912. 9216. 12288. 16384.
XVI.	78. 104. 110. 198. 264. 294. 350. 352. 392. 630. 750. 840. 1000. 1120. 1134. 1350. 1512. 1800. 2016. 2400. 2430. 2688. 3200. 3240. 3584. 4320. 4374. 5760. 5832. 7680. 7776. 10240. 10368. 13824. 18432. 24576. 32768. 16)

§. 32.

16) Wer das vorhergehende wohl verstanden, der wird nun zu dieser Stufentabelle, die gewiß zu unsern Zeiten was besonders ist, gar leicht folgende Anmerkungen über jede Stufe als wahr begreifen und vollkommen einsehen.

Was die erste Stufe anbelangt, so hätte vielleicht Herr Euler der Richtigkeit wegen besser gethan, wenn er die Verhältniß 1 : 1 nicht als die erste Stufe der Unnehmlichkeit, sondern vielmehr als den Grund zu den Stufen angegeben, so wie die meisten Mathematikverständigen die Einheit nicht als eine Zahl, sondern als den Grund zu den Zahlen betrachten.

Die andere Stufe wäre also, wenn man es genau nehmen wollte, die erste. Denn ich kann nicht sagen, daß da eine Stufe sey, wo man noch keinen Schritt gethan.

Die dritte Stufe hält zwey Intervalle 1 : 3 ; 1 : 4 in sich, die gleich angenehm ins Gehöre fallen sollen. Die vierte vorhergehende Anmerkung aber beweiset deutlich genug, daß solches falsch sey; imgleichen daß man die geometri-

§. 32. Man hat verschiedene Arten, die gemeine ausmeflich kleinste Zahl zu finden, wovon wir aber nur

3 4

eine

schen Fortschreitungen nicht zu neuen Stufen machen könne, und also das Intervall $1:4$ nicht zur dritten, sondern zur zweyten Stufe nach Herr Eulern gehöre.

Der vierten Stufe Intervalle $1:6$; und $1:8$ gehören also zur dritten und andern Stufe.

Der fünften Stufe erstes Intervall $1:5 = C:\bar{c}$ und $1:9 = C:\bar{d}$ halten in der practischen Musik was widersprechendes in sich, wenn man sagt, diese Intervalle wären gleich angenehm. Denn $C:\bar{c}$ ist eine Consonanz, eine Terz, und $C:\bar{d}$ ist eine Dissonanz, eine None. Wie kann denn eine Dissonanz, so angenehm, als eine Consonanz seyn? Man darf nicht sagen, Herr Euler rede nur von den Stufen der leichten Vernehmung, und nicht von den Stufen der Unnehmlichkeit: Es könne aber gar wohl seyn, daß das Gehöre eine Dissonanz geschwinder vernehme, als eine Consonanz, wenn jener Vibrationen öfters zusammen treffen, als jener; ich antworte aber aus Herr Eulers Vorrede 71 S. als da er ausdrücklich gestehet, daß er die Stufen der Unnehmlichkeit nach der Verhältniß der leichten Vernehmung abmesse. Seine Worte lauten also: „Wir nennen sie Stufen der Unnehmlichkeit, weil man durch sie versteht, wie viel Unnehmlichkeit jede Consonanz in sich hat, oder welches auf eins hinaus kommt, wie leicht jede vernommen wird.“ Es ist also deutlich genug, daß der Maasstab sehr unrichtig seyn müsse, durch welchen man heraus bringt, daß schwarz und weiß ähnliche Dinge sind.

Die sechste Stufe fährt nun fort, in der Musik höchst ungereimte Dinge anzugeben, welches nicht hat anders seyn können. Denn aus ungereimten Grundsätzen fließen freylich ungereimte Folgen. Es ist hier das erste Intervall $1:10 = C:\bar{c}$ eine Consonanz, und also unangenehmer und schwerer zu vernehmen als $1:9 = C:\bar{d}$ eine Dissonanz, weil

338 Fortsetzung von Eulers Versuch

eine hier erklären wollen, die zu unserm Vorhaben die nützlichste ist. Man zergliedere alle vorgegebene Zahl.

diese in der fünften Stufe schon ihren Platz erhalten. Sind das nicht musikalische Wunder!

Die siebente Stufe zieret das Intervall $1:7$, welches in das musikalische Schlaraffenland gehört. Das lieblichste ist dabei, daß bey diesem schwarzen Geiste wieder ein

weisser steht, nämlich das Intervall $1:20 = C:\overset{=}{c}$. Nun sticht es doch ab. Gleich darauf folgt wieder ein musika-

lisches Teufelchen, so also ausüebet, $1:27 = C:\overset{=}{fis}$. Herr Euler hat diese Dissonanz, die noch darzu durch die Temperatur noch nicht ins Geschick gebracht worden, für ein Engelnchen angesehen, sonst hätte er sie nicht zu der Consonanz $1:20$ setzen können. Es entsteht aber $1:27$, wenn

man $1:9 = c:\overset{=}{d}$ und $1:3 = \overset{=}{d}:\overset{=}{fis}$ zusammen nimmt, im temperirten Clavier aber kommt die Verhältniß so zu stehen, daß $C:\overset{=}{fis} = 1:22\frac{1}{2}$.

Die achte Stufe gibt nebst den folgenden solche Intervalle an, die man nur in Utopien zu hören bekommt, nämlich $1:14$, $1:21$, $1:42$, $1:11$, $1:22$, $1:13$. Lächerlich ist es hierbei, daß Herr Euler sich so gar sehr vergessen, daß er bis auf funfzehn Octaven fortgezählet, das ist, bis auf das vierzehnmahl gestrichene c . Diese Stufentabelle ist übrigens ein Beweis, daß manche Mathematici, wenn sie sich über eine Wissenschaft machen, die sie nicht verstehen, auf sehr wunderliche Dinge verfallen, wenn sie meynen, solche mit Rechnungen bekräftigen zu können.

Wir haben gesehen, daß Herr Euler von der VII. Stufe an, bis zu Ende, eine grosse Anzahl Intervallen angegeben, die theils in der Musik nicht gebraucht werden können, theils unmöglich sind: Nun wollen wir auch sehen, wie viel er brauchbare, und die täglich in der Musik vorkommen, ausgelassen hat. Es fehlen folgende: $24:25 =$

Zahlen in ihre einfachsten Factores, und bemerke, wo
 jeder dieser Factorum das größte Maaß hat; Alsdenn
 3 5 suche

C: cis, 12:25=C: cis, 6:25=C: cis, 3:25=C:
 cis, 1½:25=C: cis, 8:9=C: D, 4:9=C: d, 2:9=C:
 C: d, 1:9=C: d, 1:18=C: d, 15:16=D: Dis,
 15:32=D: dis, 7½:32=Dis: dis, 3¼:32=D: dis,
 3¼:64=D: dis, 9:10=D: E, 9:20=D: e, 4½:
 20=D: e, 4½:40=D: e, 2¼:40=D: e, 5:6=C:
 Dis, 5:12=C: dis, 5:24=C: dis, 2½:24=C:
 dis, 2½:48=C: dis, 4:5=C: E, 2:5=C: e, 3:4
 =C: F, 3:8=C: f, 3:16=C: f, 3:32=C: f,
 3:64=C: f, 32:45=C: Fis, 16:45=C: fis,
 8:45=C: fis, 4:45=C: fis, 2:45=C: fis, 2:3
 =C: G, 45:64=E: B, 22½:64=E: b, 11¼:64
 =E: b, 5⅝:64=E: b, 5:8=E: e, 5:16=E: e,
 5:32=E: e, 5:64=E: e, 3:5=C: A, 3:10=C:
 a, 3:20=C: a, 3:40=C: a, 1½:40=C: a,
 5:9=C: B, 5:18=C: b, 5:36=C: b, 5:72=C: b,
 8:15=C: H, 8:30=C: h, 4:30=2:30=C: h,
 1:30=C: h. Alle diese Intervalle sind keine Euleri-

340 Fortsetzung von Eulers Versuch

suche man das Product aus den Potenzen der größten Maaße, welches der gegebenen Zahlen gemeine aus-
mefßlich

schen Intervalle, sondern solche, die wirklich in der Musit vorkommen, und alle Tage gebraucht werden, und in der Musit unentbehrlich sind. Warum hat sie denn also Herr Euler nicht mit in seine Stufentabelle gesetzt? Weil sie den neuerfundenen Platz machen mußten.

Herr Euler glaubt nun vielleicht selbst nicht mehr, wie ehedem in der Vorrede 70 S. des vorbergehenden Theils, daß seine Stufentabelle von so großer Wichtigkeit sey. Endlich folget eine Stufentabelle, die zwar nicht so groß wie Herrn Eulers ist, aber alle in unserer Musit mögliche Intervalle in sich hält, nach ihrer natürlichen Ordnung, die so wohl die Vernunft, als die Ausübung bestärket.

- | | | |
|-------|--|--------------------|
| I. | 1 : 2, 4, 8, 16, 32. | Octaven. |
| II. | 1 : 3, 6, 12, 24. 2 : 3. | Quinten. |
| III. | 1 : 5, 10, 20. 2 : 5, 4 : 5. | grosse Terzen. |
| IV. | 3 : 4, 8, 16, 32, 64. | Quarten. |
| V. | 5 : 6, 12, 24, 48, 96. | kleine Terzen. |
| VI. | 5 : 8, 16, 32, 64, 128. | kleine Sexten. |
| VII. | 3 : 5, 10, 20, 40, 80. | grosse Sexten. |
| VIII. | 32 : 45. 16 : 45. 8 : 45. 4 : 45. 2 : 45. | grosse Quarten. |
| IX. | 45 : 64, 128, 256, 512, 1024. | falsche Quinten. |
| X. | 5 : 9, 18, 36, 72, 144. | kleine Septimen. |
| XI. | 8 : 15, 30, 60, 120, 240. | grosse Septimen. |
| XII. | 8 : 9. 4 : 9. 2 : 9. 1 : 9. 1 : 18, 36. | grosse ganze Tone. |
| XIII. | 9 : 10, 20, 40, 80, 160. | kleine ganze Tone. |
| XIV. | 15 : 16, 32, 64, 128, 256, 512. | grosse halbe Tone. |
| XV. | 24 : 25, 12 : 25, 6 : 25, 3 : 25, 3 : 50, 3 : 100. | kleine halbe Tone. |

meßlich kleinste seyn wird. Wenn nämlich diese Zahlen gegeben worden, 72, 80, 100, 112, so sind solche in einfache Factores zerlegt $2^3 \cdot 3^2 \cdot 2^4 \cdot 5$, $2^3 \cdot 5^2$, $2^4 \cdot 7$, und also die einfachen Factores 2, 3, 5, 7. Der erste davon, 2, hat das größte Maaß in der vierten Potenz; der andere, 3, hat das größte Maaß in der zweiten; wie der dritte 5, der vierte aber 7 ist in der ersten Potenz. Es ist also die gemeine ausmeßlich kleinste Zahl $2^4 \cdot 3^2 \cdot 5^2 \cdot 7$ oder 25200, und gehört zur drey und zwanzigsten Stufe.

§. 33. Man kann also alle vorgegebene Zahlen vermittlest der vorgetragenen Regeln beurtheilen, ob ihre Verhältniß unter einander, und derselben Ordnung leicht oder schwer zu begreifen seyn, und in welcher Stufe. Man kann auch mehr Fälle unter einander vergleichen, und urtheilen, welcher leichter vernommen werden kann. Die Zahlen aber, so die Verhältniß ausmachen, müssen rational seyn, wie auch in ganzen und kleinsten Zahlen ausgedruckt. Was das erste anlangt, so ist solches leicht zu begreifen, indem in Irrationalzahlen nicht dergleichen Ordnung steckt. In ganzen Zahlen aber muß alles deswegen ausgedruckt werden, weil die Erfindung der gemeinen ausmeßlich kleinsten sich nicht zu gebrochenen Zahlen schicket. Man kann aber nach den bekannten Regeln die gebrochenen Zahlen, wenn welche vorhanden sind, in ganze verman-

Ich habe für dießmal mit Fleiß die vergrößerten und verminderten Intervalle weggelassen, theils weil solche auf dem Clavier mit andern hier angeführten Intervallen einerley sind, theils weil außer solchem derselben wahre Verhältnisse und Gebrauch noch nicht deutlich genug bestimmt sind.

wandeln, da die Verhältniß der Zahlen unter einander doch bleibt. Ueberdieß müssen die Verhältnisse in kleinsten Zahlen ausgedruckt seyn, so daß keine Zahl übrig ist, als die Einheit, durch welche alle Zahlen können getheilt werden. Sind sie aber die kleinsten nicht, so müssen sie erst durch den gemeinen größten Theiler, den sie haben, getheilt werden.

§. 34. Auf diese Art werden auch die Stufen der Annehmlichkeit der nicht vielfachen Verhältnisse bestimmt werden, dergleichen wir im Anfange betrachtet. Es gehört derothalben die Verhältniß $2 : 3$, weil die gemeine ausmeßlich kleinste 6 ist, zur vierten Stufe, und wird eben so leicht vernommen, als die Verhältniß $1 : 6$, oder $1 : 8$. Diese Regel kommt mit dem Anschauen der punctirten Figur überein, in welcher die Ordnung leicht begriffen wird. Man kann aber aus dergleichen Figuren sehen, wie schwer die Verhältnisse vernommen werden, so zu den höhern Stufen gehören. Es sey z. E. das Verhältniß $5 : 7$ gegeben, so zur eilften Stufe gezählt wird, aus dessen Figur die Ordnung auf diese Art ausgedruckt schon schwer genug vernommen wird. Eben so verhält es sich mit den übrigen Stufen, so daß die Ordnung um so viel schwerer vernommen wird, je größer die Zahl ist, so die Stufe ausdrückt, wie aus dergleichen Figuren erhellet.

§. 35. Endlich erstreckt sich diese Regel, nach welcher man die Empfindung der Ordnungen beurtheilt, noch viel weiter, als auf die Töne, in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe. Denn sie kann auch bey den Tönen von verschiedener Dauer angewendet werden, wenn man die Tone durch Zahlen ausdrückt, die der Dauer proportional sind. : Bey diesen aber darf man nicht so
hohe

hohe Stufen anbringen, wie in jenem Falle, da die Höhe und Tiefe der Tone betrachtet wird, weil in jenen die Schläge gar oft vorkommen, und also derselben Verhältniß leichter vernommen wird. Die Empfindung der Verhältniß von mehrern Tönen, die der Dauer nach verschieden sind, ist gleich einer Betrachtung einiger Linien, deren Verhältniß unter einander man aus dem blossen Anschauen begreifen muß. Uebrigens wird diese Abhandlung auch in allen andern Dingen, da Schönheit und Ordnung erfordert wird, großen Nutzen haben, wenn nämlich diejenigen Dinge, so die Ordnung ausmachen, durch Grössen und Zahlen ausgedrückt werden können; wie in der Baukunst, da die Schönheit erfordert, daß alle Theile des Gebäudes sich dergestalt unter einander verhalten, daß es leicht in die Sinne fällt. 17)

17) Der eingebilbete grosse Nutzen dieser Regel in allen Dingen da Schönheit und Ordnung erfordert wird, fällt nun augenscheinlich weg. Denn alle Verhältnisse, so in die Augen fallen, sind ungleich schwerer zu begreifen, als die, so in die Ohren fallen, und müssen daher gar nicht weit von einander abstehen, sondern je einfacher die Verhältnisse sind, je deutlicher sind sie, und je mehr belustigen sie das Gesicht. Die Verhältnisse von Herrn Eulers Stufentabelle werden also bey Dingen, die ins Gesicht fallen sollen, von der sechsten Stufe an von gar geringer Erheblichkeit seyn. Die meisten Intervalle sind so beschaffen, daß sie schon nicht mehr ins Gehöre fallen, will geschweigen ins Gesicht, es wäre denn, daß Herr Euler eine neue Art von Brillen darzu erfunden hätte, durch welche man sie betrachten könnte. In der Baukunst aber braucht man nur die einfachesten musikalischen Verhältnisse, und daß solche aus der Musik genommen sind, haben schon die Alten gewußt, VITRUV. III. 8. I. C. und

und die Neuern haben es gleichfalls eingesehen, wovon **Sturms** *Mathes. juven. P. I. p. 1028.* nachzusehen ist. Die vor andern schönen Verhältnisse in der Baukunst sind folgende: 2:1, die Octave, 3:1, die erste zusammengesetzte Quinte, 4:1, die zusammengesetzte Octave, 3:2, die Quinte, 5:1, die zweyte zusammengesetzte grosse Terz, und 4:3, die Quarte. In den Säulenordnungen werden noch folgende gebraucht, 6:1, die zweyte zusammengesetzte Quinte, 5:4, die grosse Terz, 6:5, die kleine Terz, 5:3, die grosse Sexte, 8:3, die zusammengesetzte Quarte, 10:3, die zusammengesetzte grosse Sexte, 8:5, die kleine Sexte, 12:5, die zusammengesetzte kleine Terz. Diese sind lauter theils vollkommene, theils unvollkommene, Consonanzen. Endlich sind auch noch zwei Dissonanzen eingeführt, 9:8, 10:9, der grosse und kleine ganze Ton. Aus dergleichen Verhältnissen sind die Höhen der Glieder in den Säulenordnungen zusammengesetzt, welche eine vortreffliche Harmonie unter einander haben, und daher als schön ins Gesicht fallen. Wollte man aber die Verhältnisse der Glieder in den Säulenordnungen nach Herrn Eulers Lehre einrichten, so würde alles zu Grunde gehen, was der vortreffliche **Goldmann** mit vieler Mühe und grosser Einsicht in den Säulenordnungen verbessert hat. Es ist eine allen gelehrten Baumeistern bekannte Sache, daß die Verhältniß, 4:3, in der Baukunst stark gebraucht wird, weil solche noch deutlich in das Gesicht fällt. Man kann sich hiervon selbst überzeugen, wenn man eine Linie aufreißet, solche in vier gleiche Theile theilet, und gleich daneben eine andere Linie ziehet, die drey Theile der ersten hat, da man denn nach dem Augenmaasse gleich siehet, daß sich die zwei Linien wie 3 zu 4 verhalten, wenn auch die Eintheilung nicht bemerkt ist. Diese Verhältniß 4:3 gehört nach Herr Eulern in die fünfte Stufe, in welcher auch die Verhältnisse 1:9, 1:12, 1:16, stehen, und also nach Herr Eulern gleich leicht in die Sinne fallen. Nun reiße man doch eine Linie nach dem verjüngten Maassstabe von 16, 12, oder 9 Zoll auf, und gleich daneben eine Linie von einem Zoll, und beurtheile, ob man auch die Verhältniß durch blosses Ansehen finden wird, wenn die

die Einteilung nicht dabey gezeichnet ist? Die Erfahrung wird lehren, daß 4:3 ein viel leichteres Verhältniß ist, als 9:1, oder 12:1, oder 16:1, nach Herr Eulern aber muß eins so leicht seyn als das andere, wovon das Gegentheil alle Anfänger in der Baukunst gar wohl wissen. Eben so verhält es sich mit den meisten übrigen Verhältnissen Hrn. Eulers, die in der Baukunst so grossen Nutzen haben, als innwendig gemahlte Feuermauern. So wenig Nutzen aber die Eulerische Stufentabelle in der Baukunst schaffen kann, so grossen Vortheil hingegen hat die wahre Lehre der musikalischen Verhältnisse in den Säulenordnungen, wie zu seiner Zeit aus dem Buche, so ich in der Arbeit habe, und unter dem Titel: Goldmannus ex musica illustratus atque emendatus &c. herauskommen soll, mit mehrerm erhellen wird. Es sind aber nicht nur die Verhältnisse der Glieder in den Säulenordnungen in Ansehung ihrer Höhen unter einander musikalisch, sondern es sind auch die Verhältnisse der Höhen, in Ansehung ihrer Auslaufungen gegen andere, gleichfalls aus der Musik hergeholet. So sind z. E. diese Verhältnisse in den Rinken, Stäben und Pfählen, wie der Durchschnitt zum halben Durchschnitte, das ist, wie 2 zu 1, die Octave. Eben so ist es in den Kehlleisten und Hohlleisten; in den Kropfleisten und Wulstleisten aber wie 3 zu 2, die Quinte; in den Glockenleisten wie 5 zu 4, die grosse Terz; in den Rinnleisten wie 1 zu 1, der Einklang, u. s. f. Ich habe kurz vorher, als ich nach Pohlen berufen worden, die Tuscanische Säulenordnung in Leipzig noch in Noten gesetzt, in welcher Composition die Melodie mit den Höhen der Glieder in drey Absätze eingetheilt, die Geltung der Noten aber mit den Verhältnissen der Glieder zu ihren Auslaufungen übereinkommt, daß also eben die Verhältnisse in die Ohren eingespielt werden, die der Riß einer Tuscanischen Säule den Augen vorstellt. Ich habe aber mit einigen guten Freunden, denen ich diese Melodie vorgespielt, gefunden, daß die Melodie allzu süß, und nicht genug mit Dissonanzen gewürzt ist, woraus denn folgt, daß das Gehöre zusammengesetzte Verhältnisse weit deutlicher vernimmt, als das Gesicht, dem man nur die einfachesten und weniger zusam-

menge-

mengefeste vorlegen darf, wenn solches belustiget werden soll. Man darf also nicht so geschwind, wie Herr Euler, von dem Schönen, so in die Ohren fällt, auf das Schöne, so in die Augen fällt, ohne Unterscheid schließen, man denkt sonst bey verblendeten Augen des Verstandes, man habe güldene Berge gefunden, und wenn es hernach andere beym Lichte ansehen, so kommen Mäuse heraus.

V.

Ausführliche Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland, vom Jahre 1738, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.

Daß die Gesellschaften der Wissenschaften, so sich verschiedene Wahrheiten zu erweitern, schon längst durch die Erfahrung bestätigte mit tüchtigen Gründen zu befestigen, und mehrere derselben zu erfinden sich angelegen seyn lassen, dem ganzen menschlichen Geschlechte vielen Nutzen schaffen, dem Lande, wo sie blühen, Ruhm erwerben, und den Mitgliedern wahrhafte, von der so ohne Verdienst allein von dem Willen grosser Herren abhänget, ganz unterschiedene Ehre machen, ist wohl eine Wahrheit, worüber sich kluge Leute niemals gestritten. Ihre nützlichen Tagebücher, ihre brauchbare Schriften, ihre glückliche Erfindungen, können hinlängliche Zeugen ihrer innerlichen Vortrefflichkeit seyn, weswegen es Ihnen auch nicht an äußerlicher Hochachtung bey Verständigen fehlet, als die sich iederzeit die lobliche Mühe gegeben, dergleichen Gesellschaften und derselben Mitglieder aufzumuntern, zu unterstützen und zu befördern.

Es ist wohl dermalen unter den vernünftigen Geschöpfen keine Wissenschaft bekannt, welche zu verbessern sich nicht eine Gesellschaft angelegen seyn ließe. Wir selbst haben in Deutschland viele und fast in allen Wissenschaften arbeitende Gesellschaften, nur allein hat es bis zu unsern Zeiten an einer musikalischen Gesellschaft gefehlt. In was für einem Zustande die Musik nur vor zwanzig Jahren gewesen, wissen diejenigen wohl, so in der musikalischen Litteratur erfahren, als denen nicht unbekannt seyn kann, daß die musikalischen Wissenschaften noch eine lange Ausbesserung vonnöthen haben, und daß noch unzählige Wahrheiten in der Musik versteckt liegen müssen. Es ist noch nicht lange, daß man wieder mit Ernst angefangen, in der Musik zu philosophiren, und die Mathematik auf selbige anzuwenden, und ob gleich solches schon vor langen Zeiten unsere Vorfahren in gewisser Maße gethan, so geschiehet doch eben dieses heut zu Tage mit viel mehrerm Fleiße, und wegen der vielen vorhandenen Hülfsmittel und höher getriebenen Wissenschaften mit glücklicherm Erfolge. Es ist ferner eine ausgemachte Sache, daß die Musik eine besondere edle Wissenschaft sey, die nicht nur allein Vergnügen und Ehre macht, wie sich diejenigen einbilden, so derselben innere Natur und Wirkung in Erregung und Stillung menschlicher Leidenschaften nicht kennen, sondern auch im gemeinen Wesen grossen Nutzen schafft, nichts zu gedenken von dem Vortheile, so der öffentliche Gottesdienst und Privatpersonen aus ihr ziehen. Da einige von den Mitgliedern dieses alles rechtlich erwogen, haben sie sich aus einem edlen Eifer entschlossen, auf Lorenz Nitzlers Vorschlag, die Gesellschaft der musika-

lischen Wissenschaften, von der wir hier reden, anzulegen. Ihro Hochgebohrnen der Herr Graf Giacomo de Lucchesini, haben solche mit Herrn Capellmeister v Bümmler in Anspach und Lorenz Mizlern bewerkstelligen helfen, welchem letztern sie als Urhebern die völlige Einrichtung überlassen. Es hat sich diese Gesellschaft im Jahr nach Christi Geburt tausend sieben hundert und acht und drenßig angefangen, und ihre Geseze sind im vierten Theile des I. Bandes dieser Schrift am ersten zum Vorscheine gekommen. Nach der Zeit sind solche verbessert worden, die wir ihrem völligen Inhalte nach hier anführen müssen, und also lauten:

Gott allein die Ehre.

Geseze der correspondirenden Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland.

Da die Musik nicht nur als ein edles und vortreffliches Geschöpfe den Menschen, die edelste Creatur auf der Welt, ungemein vergnüget, und überhaupt die musikalischen Wissenschaften die Erkänntniß des menschlichen Verstandes nicht wenig erweitern, sondern auch hauptsächlich, als das vornehmste, Gott der Allmächtige damit gelobet und gepreiset wird, nach desselben eigenen Verordnungen in der heiligen Schrift, imgleichen das Vergnügen grosser Herren nicht wenig befördert; Als haben sich verschiedene Männer, denen der Zustand der musikalischen Wissenschaften zu Herzen gegangen, mit einander verbunden, solche insgesamt, so viel als es nur immer möglich, zu verbessern und höher zu bringen, und zwar um so viel mehr, ie mehr die musikalischen Wissenschaften bishero weder in ein Systema gebracht, noch sonst, so vorgetragen sind, daß man nicht noch sehr vieles verbessern, und viel gründliches hinzufügen könnte. Weil aber keine Gesellschaft ohne Geseze, die unverbrüchlich gehalten werden, bestehen kann, so haben sich

die

die Mitglieder unter einander folgendergestalt verbunden.

I. Im Namen des dreyeinigen Gottes verbindet sich jedes Mitglied zu allen nachfolgenden Gesetzen, auch die musikalischen Wissenschaften, nach seinen Kräften und Umständen, bestmöglichst zur Ehre Gottes und zum Nutzen und Vergnügen des Nächsten befördern zu helfen.

II. Bey der Aufnahme der Mitglieder hat man so wohl auf den Character, als auf desselben Geschicklichkeit zu sehen, und soll man nicht leicht einen in die Societät aufnehmen, der nicht einen Gradum oder ein Amt hat, und so wohl auf die Tugend und guten Lebenswandel, als die Geschicklichkeit sehen. Eine ganz besondere Geschicklichkeit aber machet eine Ausnahme, wenn auch die Person gleich kein Amt oder keinen Gradum hat.

III. Bloss practische Musikverständige können deswegen in dieser Societät keinen Platz finden, weil sie nicht im Stande sind, etwas zur Aufnahme und Ausbesserung der Musik beyzutragen.

IV. Theoretische Musikgelehrte aber finden einen Platz bey uns, wenn sie gleich in der Ausübung nicht viel wissen, weil sie in den mathematischen Ausmessungen vielleicht was nütliches erfinden können. Die nütlichsten Mitglieder aber sind, welche in der Theorie und Praxi zugleich wohl bewandert. Die Mitglieder müssen also alle studirt und sonderlich in der Philosophie und Mathematik sich wohl umgesehen haben, es mag solches auf Akademien oder zu Hause geschehen seyn.

V. Weil die Mitglieder nicht an einem Orte besammen seyn können, sondern vielmehr zur Aufnahme der Musik in Deutschland nützlich ist, daß sie an verschiedenen Orten zerstreuet sind, so sendet jedes Mitglied alle seine Gedanken und Untersuchungen in der Musik an den Secretarium der Societät ein, welcher alles in dem hierzu bestimmten Buche der Societät auf das genaueste zu registriren, und die eingelaufenen Schriften alle Ostern und Michael in einem Packet an die sämtlichen Mitglieder, um ihre

unpartheyische Gedanken darüber zu eröffnen, absendet, und nach der gemachten Eintheilung umlaufen läßt.

VI. Einem ieden Mitgliede steht frey, ohne Unterscheid zu tadeln und zu bessern was es als falsch befindet, und bey ieder Schrift auf den Rand seine Gedanken hinzu schreiben, iedoch sind durchaus keine anzügliche Worte zu gebrauchen, es steht aber auch einem ieden hinwiederum frey, sich zu vertheidigen, und seine Meynung mit Gründen zu bestärken, alles in Liebe und Freundschaft, und bloß die Wahrheit zu befördern.

VII. Von dem Tage an, da ein Mitglied das Packet der Societät erhalten, welches von iedem auf einem beygelegten Zettul fleißig aufgeschrieben wird, kann es solches vier Wochen lang bey sich zur Erwekung und Beurtheilung der Schriften behalten; worauf es an ein anderes Mitglied so gleich abgesendet wird, wovon das letzte es wieder an den Secretarium einsendet, welcher dafür zu sorgen hat, daß die Schriften alsdenn, so wie sie von den meisten für gut befunden worden, in die musikalische Bibliothek eingerücket, oder nach dem Gutbefinden der sämtlichen Mitglieder auf Kosten der Societät gedruckt werden, wovon der Gewinn zur Vermehrung der Casse gehöret. Behält aber ein Mitglied es länger als 4 Wochen bey sich, so liefert es für iede Woche, da das Packet länger als 4 Wochen liegen bleibet, zwölf Groschen zur Casse. Krankheiten und Reisen aber entschuldigen.

VIII. Ein jedes Mitglied ist verbunden, jährlich wenigstens eine Abhandlung ausser der Arbeit, worauf jährlich der Preis steht, zu verfertigen, und mag zur Untersuchung in der Musik zum Gegenwurfe sich nehmen was es will, doch hat der Secretarius sich dahin zu beleißigen, daß er die Abhandlungen in ihrer natürlichen Ordnung, und so, wie eine aus der andern folget, sammlet. Auch sollen die Mitglieder sich beleißigen, daß ihre Untersuchungen in der Ausübung nützlich sind, und die practische Musik immer höher bringen. Wer es unterläßt, liefert zur Casse 1 Rth. und entschuldiget nichts, als langwierige Krankheit.

IX. Zu Bestreitung nöthiger Unkosten und Vermehrung einer

einer Bibliothek von musikalischen Büchern soll ein jedes Mitglied alle Ostern und Michael einen Reichsthaler und bey dem Eintritte zween Reichsthaler zur Casse liefern, welche der Secretar nebst der Rechnung führet, und den sämtlichen Mitgliedern alle Jahre solche ablegt, auch für alles, was er von der Societät in Vermahrung hat, stehen muß; wegen der vielen Mühe aber, so er hat, von Unkosten frey ist. Das Postgeld, so das Packet verursacht, gehet aus der Casse, und derowegen ziehet jedes Mitglied solches von den jährlich zu erlegenden zween Thalern ab, welche die Mitglieder nach ihrer Bequemlichkeit zur Casse jährlich liefern können.

X. Die Casse und die anzulegende musikalische Bibliothek sollen allezeit in Leipzig stehen, es wäre denn, daß nach Beschaffenheit der Umstände die Societät ein anders verfügte, und soll jedes Mitglied die Bibliothek nicht nur mit Büchern von der Musik, sondern auch mit musikalischen Stücken von allen bekannten Componisten in allen Gattungen zu vermehren suchen, so viel ohne desselben Beschwerlichkeit geschehen kann, worüber der Secretarius ein richtiges Verzeichniß halten muß, und solches alle Jahre den sämtlichen Mitgliedern vorlegen.

XI. Die Mitglieder sollen bey Verferrigung ihrer Schriften vor allem auf die Schreibart der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, und die Lehrart und Grundsätze der Wolfischen Weltweisheit deswegen sehen, weil jene vor andern vernünftig, diese aber in der Musik vor andern nützlich sind.

XII. Um auch andere zur Beförderung und Erweiterung der musikalischen Wissenschaften aufzumuntern, theilet die Societät jährlich einen Preis aus, der in einer Medaille von Gold oder Silber bestehet, welchen derjenige erhält, der das ausgegebene am besten gemacht. Ein Jahr soll die Materie aus der Theorie, das folgende Jahr aus der Praxi hergenommen seyn, womit beständig also abgewechselt wird. Die Unkosten gehen deswegen aus der Casse, und sind die Mitglieder iederzeit nebst andern um den Preis mit zu arbeiten verbunden, welche bey ihrem guten Gewissen auch schuldig sind, in Gehung der Stimmen nicht die

geringste Partheylichkeit verspüren zu lassen. Wenn ein Mitglied es unterläßt, um den Preis zu arbeiten, so liefert es 16 gl. zur Casse, und entschuldiget gar nichts.

XIII. Wenn ein Mitglied den Preis zweymal in der Theorie, oder zweymal in der Praxi erhalten hat, so soll es solchen nicht zum drittenmal erhalten können, wenn es gleich die Aufgabe am besten gemacht, welches zwar zu seinem Ruhme angezeigt wird, den Preis aber soll der bekommen, welcher es am besten nach solchem gemacht. Ein Auswärtiger aber kann den Preis so oft erhalten, so oft er es am besten gemacht.

XIV. Die theoretischen und practischen Aufgaben soll der Präsident durch den Secretarium ausschreiben lassen, wenn aber jener nicht vorhanden, soll es dieser thun. Alles, was zur Erhaltung des Preises in der Theorie u. Praxi eingeschicket wird, das soll mit Anmerkungen von der Societät gedruckt werden, wenn es des Drucks werth ist.

XV. Einem jeden Mitgliede steht frey, wenn es einen Zweifel in musikalischen Sachen hat, und die Gedanken der ganzen Societät darüber wissen will, solchen zum Vortrage an den Secretarium einzusenden, welcher es in dem Packet mit beizulegen und so oft abzusenden hat, als 8 Schriften beyammen sind. Ein jedes Mitglied schreibt seinen Namen darzu, wenn es eine Anmerkung gemacht, damit man weiß, von wem es kommt. Die Anmerkungen sind kurz und gut abzufassen.

XVI. Die Anzahl der Mitglieder soll sich zu keiner Zeit nicht höher als auf 20 Personen erstrecken, und 4 Stellen sollen überdieß für die Ausländer verschiedener Nationen offen seyn, und 6 Ehrenstellen für gelehrte und ansehnliche deutsche Cavaliers, oder andere Personen, von höherer Distinction.

XVII. Auf den äußerlichen Rang wird bey den Mitgliedern, als Mitgliedern, gar nicht, sondern lediglich auf die Verdienste gesehen, und die Ordnung beybehalten, nach welcher sie in das Verzeichniß der sämtlichen Mitglieder, auf ihr Ansuchen von dem Secretario eingeschrieben werden, welche Briefe bey der Bibliothek beizulegen sind.

XVIII.

XVIII. Wer eine Ehrenstelle in der Societät hat, der ist an gar nichts gebunden, wenn er aber doch alles, was die Societät schreibt, gleich lesen will, so soll ihm auf sein Verlangen, das Packet, wie einem wirklichen Mitgliede, zugesendet werden, er soll auch eine Stimme haben, soll aber dafür jährlich zur Casse 8 Rth. liefern.

XIX. Wenn die Stimmen gleich sind, so gibt der Präsident, welcher ordentlich zwei Stimmen hat, oder in Ermangelung dessen, der Secretarius den Ausschlag. Der Präsident ist von allem Beytrage, was einem Mitgliede zukommt, frey, und wenn er nicht selbst will, auch zu keinem freywilligen Beytrage verbunden.

XX. Ein jedes Mitglied hat die Freyheit, sich der Bücher und musikalischen Stücke aus der Bibliothek der Societät nach seinem Gefallen zu bedienen, und solche gegen eingeschickten Schein auf seine Kosten bringen zu lassen. Wenn solches nicht auch ein anderes Mitglied eben haben will, so mag es alles, was ihm beliebt, wohl 16 bis 20 Wochen zu seinem Nutzen gebrauchen, ausserdem aber soll man solches nur ein viertel Jahr bey sich behalten, und wenn Schaden daran geschehen, solchen gut thun. Wer auf vorbergegangene Erinnerung nicht zur gesetzten Zeit das, was er aus der Bibliothek geborget, wieder postfrey einschendet, soll 6 gl. zur Casse liefern.

XXI. Bey sich ereignenden Trauer- oder Freudenfällen soll dem betreffenden Mitgliede zu Ehren von der Societät eine Ode oder Cantate gedruckt, oder in Kupfer gestochen, ausgefertigt werden, wenn es dem Secretar, der solches zu veranstalten hat, zu wissen gethan worden. Auch soll ein jedes Mitglied sein Bildniß, gut auf Leinwand gemalt, nach seiner Bequemlichkeit, zur Bibliothek einschicken, wofelbst es zum Andenken wohl aufbehalten, und seinem Lebenslaufe, wenn solcher in den Schriften der Societät erzählt wird, in Kupfer gestochen vorgefetzt werden.

XXII. Ein jedes Mitglied wird erinnert, bey Verwechslung des Zeitlichen mit dem Ewigen, etwas, es sey so viel, oder wenig, als es wolle, freywillig in die Casse der Societät zu vermachen.

XXIII. Wenn grosse Liebhaber und vornehme Gönner der musikalischen Wissenschaften die Absichten der Societät durch ihre Freygebigkeit befördern helfen, soll sie solches nicht nur in ihren Schriften öffentlich rühmen, sondern auch ihre Dankbarkeit durch zu verfertigende musikalische Stücke auf dergleichen Personen bey vorfallender Gelegenheit bezeigen.

XXIV. Damit auch die Cassé immer besser möge vermehret werden, so entschliesset sich die Gesellschaft, für die Liebhaber auf Verlangen alles nach derselben Gefallen zu componiren, welche sich deswegen an den Secretarium wenden können, der Bogen, es sey was es wolle, zu 3 Rth. gerechnet. Es soll solches ein Mitglied um das andere verfertigen, und zur Beurtheilung und Genehmhaltung der ganzen Societät übergeben, und ist solches nach den meisten Stimmen zu verbessern. Das Mitglied, so es gemacht, bekommt für seine Arbeit vom Bogen 1 Rth. 8 gl. das übrige aber soll in die Cassé kommen. Dem Verfasser wird auch zu jedem Bogen eine Woche Zeit gegeben. Bringt er aber mehr Zeit damit zu, so wird ihm für jede Woche, die er mehr zugebracht, als Bogen sind, 4 gl. abgezogen, und zur Cassé geliefert. Wenn es fertig, soll es der Secretar an die sämtlichen Mitglieder absenden, welche es vom Tage des Empfanges nicht über 8 Tage bey sich behalten sollen, oder ausser dem für jeden Tag 2 gl. zur Cassé liefern.

XXV. Wenn ein Mitglied von einem andern, der kein Mitglied ist, in Schriften angegriffen wird, so ist die ganze Societät verbunden, dessen Ehre bestmöglichst retten zu helfen, auch soll jedes Mitglied ins besondere bey aller Gelegenheit wider den Mißbrauch der Musit und derselben Stümper und Verächter, und diejenigen, so die Kirchenmusik abgeschafft wissen wollen, mit Worten und Schriften streiten, und sie eines bessern belehren, und sonderlich darauf dringen, daß die Majestät der alten Musit wieder hergestellt, und so eingerichtet werde, daß sie die Sitten bessert, und die Leidenschaften reiniget.

XXVI. Wer die nöthige Geschicklichkeit besizet, und in die Societät treten will, der kann, nebst beygelegten Proben
in

in der Theorie und Praxi an den Secretar schreiben, welcher deswegen die Stimmen der Mitglieder einholen soll. Die Societät aber behält sich die Freyheit bevor, Personen von bekannter Geschicklichkeit aus eigener Bewegung für ihre Mitglieder zu erklären, und dadurch aller Vortheile, so ein Mitglied hat, fähig zu machen.

XXVII. Ein jedes Mitglied wird sich von selbst in seinem Leben und Wandel so aufzuführen wissen, daß es der Societät keine Geringschätzung zuzieht. Die Mitglieder aber können in Ansehung der Religion von den dreyen Religionen seyn, welche im R. Reich geduldet werden.

XXVIII. Wenn ein Mitglied an den Gedanken eines andern Mitglieds was auszusprechen hat, so soll solches mit Liebe und Höflichkeit geschehen, und alle Verbitterung, heimlicher Haß und Reid aus aller Herzen verbannt seyn, auch keines das andere weder mit Worten, noch viel weniger in Schriften, öffentlich tadeln, oder sonst eine Geringschätzung gegen eines derselben verspüren lassen. Es ist vielmehr verbunden, die Herzen aller, so viel an ihm ist, in der vollkommensten Harmonie zu erhalten, auch einen jeden Collegen gegen dessen Verfolger und Lasterer zu vertheidigen, zu entschuldigen und alles zum Besten zu kehren, und dem betreffenden Mitgliede solches zu verhüten, damit dergleichen niederträchtige, und mit den göttlichen und weltlichen Geseze sich versündigende Personen gehörig können bestraft werden.

XXIX. Ein jedes Mitglied ist schuldig, nicht nur für sich diese Geseze auf das genaueste zu halten, sondern soll auch dahinn bedacht seyn, daß solche ein jedes anderes auf das vollkommenste halte, und hat die Freyheit, sich bey der Societät zu beschweren, wenn es siehet, daß eines derselben sich faumselig finden läffet, welches als ein Verdienst vom Secretar registriret werden soll.

XXX. Wenn ein Mitglied 65 Jahr alt ist, so ist es für verdient (pro emerito) zu halten, und von Arbeiten frey, und nur zu einem freywilligen Beytrage zur Casse verbunden, soll auch überdieß alsdenn zwey Stimmen haben, es mag solches schon lange in der Societät seyn, oder erst hin-

ein treten, und lieget solchem sonderlich ob, über die Gesetze eifrig zu halten.

XXXI. Wenn ein anderes Mitglied, so noch nicht verdient ist, so wohl im Arbeiten als Lieferung der gesetzten wenigen Gelder zur Cassé ein ganzes Jahr saumselig ist, so soll solches vom Secretar deswegen bescheiden erinnert werden. Ist es 2 Jahre nachlässig, so soll er wieder bescheiden seine Schuldigkeit zu beobachten erinnert werden, und deswegen 1 Rth. besonders zur Cassé zu liefern gehalten seyn. Hat dieses noch nicht gefruchtet, so soll es nach Verlauf des dritten Jahres zum dritten und letztenmale ernstlich erinnert werden, und deswegen 2 Rth. zur Cassé zu liefern schuldig seyn. Wenn es alsdenn binnen 6 Monat seine Schuldigkeit nicht beobachtet, so soll dessen Name aus dem Buche der Societät, worinn die Namen der Mitglieder stehen, ausgestrichen, von der Societät ausgeschlossen, und wenn, wie und warum solches geschehen, von dem Secretar registrirt, und als eine Person eingezeichnet werden, die nicht ehrlich gehandelt, ihr Versprechen nicht gehalten, und eine ganze Societät beleidiget hat. Langwierige Krankheiten und Reisen in fremde Länder entschuldigen.

XXXII. Die Societät behält sich vor, diese Gesetze nach Beschaffenheit der Umstände zu vermehren und zu bessern.

Die sämtlichen Mitglieder der Gesellschaft folgen in dieser Ordnung auf einander.

1. Graf *Giacomo de Lucchesini*, von Geburt ein Italiener, war Rittmeister in Diensten Sr. Kaiserl. Majestät Carls des VI. unter dem Scharischen Kürassierregiment, blieb aber in der unglücklichen Schlacht bey Kroska in Ungarn wider den Türken im Jahr 1739. Er war ein geschickter Componist, der verschiedene Cantaten, Concerten und Einstimmige für hohe Personen gesetzt. Er war auch in Wissenschaften bewandert, und im Umgange sehr leutselig. Lorenz Witzler hatte das Glück, dessen vertrauter Freund zu seyn, für welchen er auch verschiedenes auf die Querslöte gesetzt, wovon der letztere ein

ein Concert auf die Querflöte in Leipzig, in Kupfer gestochen, herausgegeben.

2. Lorenz Mizler A. M. ist dermalen bey dem pohnischen Kronstaatsminister Grafen Malachowski Hofmathematicus, und der Gesellschaft beständiger Secretär.
3. Georg Heinrich Bümmler, Hochfürstl. Brandenburg. Onolgsbachischer Capellmeister in Anspach. Starb den 26 August 1745, nachdem er sein Leben auf 75 Jahre und 10 Monate gebracht.
4. Christoph Gottlieb Schröter Componist und Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1739.
5. Heinrich Bockmeyer, Cantor zu Wolfenbüttel. Trat in die Gesellschaft 1739.
6. Georg Philip Telemann, Capellmeister und Musikdirector in Hamburg. Trat in die Gesellschaft 1739.
7. Gottfried Heinrich Stölzel, Capellmeister in Gotha. Trat in die Gesellschaft 1739.
8. Georae Friedrich Lingke, Königl. Pohnischer und Churfürstl. Sächsischer Bergrath. Trat in die Gesellschaft zu Ende des 1742 Jahres.
9. P. Meinradus Spieß, Prior des Reichsgotteshauses zu Urfsee. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1743.
10. Georg Venzky. Rector der Schule zu Prenzlaw, im Brandenburgischen. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1743.
11. Georg Friedrich Händel Sr. Königl. Majestät von Großbritannien Capellmeister. Ist von den sämtlichen Mitgliedern aus eigener Bewegung erwählet, und solchem die erste Ehrenstelle eingeräumt worden im Jahre 1745.
12. P. Valtricus Weiss, Prof. im Benedictinerkloster des Reichsgotteshauses zu Urfsee.

Es ist im Werke, daß nächstens diese Gesellschaft wieder mit drey ansehnlichen Mitgliedern soll vermehret werden, die zu seiner Zeit in der Fortsetzung der Nachrichten von der musikal. Gesellschaft werden angemerket werden.

Nun

Nun wollen wir von den Bemühungen dieser Gesellschaft einige Nachricht erteilen. In dem ersten Packet der Gesellschaft im Jahre 1741. hat der Secretär derselben von den sämtlichen Mitgliedern Vollmacht erhalten, um bey Ihro Königl. Majest. von Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen um die Genehmhaltung dieser Gesellschaft unzerthänigst anzuhalten, welches auch durch Einsendung einer Bittschrift nebst beygelegter vorgedachter Vollmacht und den Gesetzen der Gesellschaft an das hochlöbl. Oberconsistorium in Dresden bewertsfelliget worden, allwo man das Vorhaben der Gesellschaft auf anädiaften Befehl registriret. In eben diesem Packet sind die sämtlichen Schriften wegen der von der Gesellschaft ausgeschriebenen Frage: warum zwey unmittelbar auf einander folgende Octaven und Quinten nicht wohl ins Gehöre fallen? untersucht worden. Sowohl die Schriften selbst, so an die Societät eingesendet worden, als auch die Anmerkungen darüber von verschiedenen Mitgliedern, sind auf Verordnung der Gesellschaft in die musikalische Bibliothek eingerückt worden, und im vierten Theile des andern Bandes enthalten. Ob gleich die Sache nach dem Urtheile der Gesellschaft noch nicht völlig erörtert worden, so geben doch diese Schriften mit den Anmerkungen der Mitglieder vieles Licht in dieser Sache, und zu weiterm Nachdenken Anlaß. Die Gesellschaft sahe sich dahero genöthiget, die guldene Medaille, so sie demjenigen ausgesetzt, der die Sache auflösen würde, den Musikgelehrten noch einmal anzubieten, welches in den Leipziger gelehrten Zeitungen N. XL. des 1744 Jahrs bekannt gemacht worden. Es sind deswegen abermal einige Abhandlungen eingelaufen, und wird sich nun in kurzem zeigen, wem die Gesellschaft den Preis zuerkennen wird. Die Schriften, so zum zweytenmale dieser Sache halber eingelaufen, werden vermuthlich gleichfalls mit den Anmerkungen der Societät dem Drucke überlassen werden.

Nach der Zeit hat Herr Telemann eine neue Abmessung der Intervallen der Societät vorgelegt, und im zweyten Packet, im 1743 Jahre, die Gedanken der Mitglieder darüber eingeholet, welche damals die Absicht und den Nutzen der:

derselben nicht sogleich eingesehen. Einige haben sie für sinnreich gehalten, andere haben Einwürfe dagegen gemacht. Unser berühmter Herr Telemann hat alle Intervallen nach seiner neuen Eintheilung auf drey Kupfertafeln stechen lassen, und von einem ieden Intervalle zählt er vier Gattungen, z. E. die kleinste Terz, die kleine, die grosse, und die größte Terz, die kleinste, kleine, grosse und größte Quarte, u. s. f. Da ein neuer Vortrag eines berühmten Telemanns allerdings alle Aufmerksamkeit verdienet, so hat sich die Societät weitere Erklärung seines neuen Systems aus-
gebeten, welche auch im dritten Packet im Jahr 1744 erfolgt. Dessen ohngeachtet aber sind noch einige Schwierigkeiten übrig geblieben, und Herr Schröter in Nordhausen hat einen ordentlichen Aufsatze deswegen eingesendet, worinn er die Schwierigkeiten aus einander setzet. Weil Herr Telemanns neues System, zumal mit den Einwürfen einiger Mitglieder allerdings der Musikgelehrten Aufmerksamkeit verdienet, so ist von der Gesellschaft beschloffen worden, solches in der ersten Sammlung ihrer eigenen Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen und Auszüge, die im 4ten Theile dieses dritten Bandes vorkommen wird, durch den Druck der Welt vor Augen zu legen, um Anlaß zu geben, daß es zu mehrerer Vollkommenheit gebracht werden möge.

In eben diesem 1743 Jahre ist ein Jahrgang, so die sämtliche Gesellschaft componiren und in Kupfer gestochen herausgegeben wird, in Vorschlag gebracht und genehm gehalten worden. Die Verse werden alle neu darzu verfertigt, die Mitglieder aber, so selbstten Componisten sind, setzen die Musik darzu. Jedes Mitglied urtheilet über das verfertigte Stück eines andern, und eröffnet deswegen seine Gedanken, welche Erinnerungen der Verfasser des Stückes in seinen Augen verwendet, und das verfertigte Stück selbst darnach ausbessert, wo es ihm nöthig zu seyn scheint. Da man also bey diesem Jahrgange sehr viel Fleiß angewendet, so ist gar kein Zweifel, daß die Societät dadurch sich nicht wenig um die protestantische Kirche verdient machen wird. So bald es so weit ist, daß man mit der Herausgabe den Anfang machen und beständig damit fortfahren

ren kann, wird die Unterzeichnung und derselben Bedingungen bekannt gemacht werden. Es wird alles in Kupfer gestochen, nicht nur die Partitur, sondern auch die ausgesetzten Stimmen, und dabey ein solcher Preis bestimmt werden, daß sie auch der elendeste Notenschreiber nicht davor abschreiben kann, um den Schaden zu verwehren, welchen müßige Leute öfters zu verursachen pflegen, daß sie dergleichen kostbare Musiken vielmal abschreiben, und um einen viel geringern Preis verkaufen, als das Original nicht verkauft werden kann. Da aber die Absicht der Gesellschaft ist, nur der Kirche, und also Gott zu dienen, keinesweges aber zu gewinnen, so wird man nur die Unkosten für den Stich und das Kupfer, keinesweges aber die Arbeit der Mitglieder rechnen, und also den künftigen Jahrgang um einen höchstbilligen Preis verkaufen können.

Im 1744 Jahre hat der Herr Bergrath Lingke der Societät eine Intervallentabelle vorgeleget, die von allen Mitgliedern einhellig gebilliget und bewundert worden. Es sind eigentlich zwei Tabellen. Die erste ist über den Zusammenhang der Stammlleiter und ihrer darauf vorkommenden Intervallen einer harten Tonart, mit den Leitern und ihren Intervallen der anverwandten Tonarten. in dem Exempel E dur vorgestellt. Die zwote Tabelle leistet eben dieses in der weichen Tonart. Es ist gleichfalls beschloffen worden, diese merkwürdige Intervallentabelle nebst der ausführlichen Erläuterung darüber, zum Nutzen der Musikgelehrten und Lernenden, in der ersten Sammlung der eigenen Schriften, so die Gesellschaft bald herausgeben wird, bekannt zu machen.

In eben diesem Jahre ist auch von der Gesellschaft einhellig beschloffen worden, eine Medaille in Gold, Silber und Kupfer prägen zu lassen, welche die Stiftung der Gesellschaft vorstellet. Auf der ersten Seite dieser Medaille ist ein Zirkel, der durch die drey Winkel eines gleichseitigen Dreyecks geht, und die Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. in sich hält, und worum Dienen fliegen, zu sehen, eben wie im Siegel der Gesellschaft. Ueber dem Zirkel wird das Anbrechen des Tages vorgestellt, unter dem Bilde eines nackenden Kindes,

Kindes, so gegen Morgen zu hoch flieget, auf dem Kopfe einen klarleuchtenden Stern und in der rechten Hand eine umgekehrte Fackel hat, neben welcher eine Schwalbe flieget, mit der Umschrift: SOCIET. SCIENTIAR. MUSIC. IN GERM. INSTAVR. Die andere Seite hält eine Schrift in sich, die sich auf die Stiftung der Gesellschaft beziehet. Diese Medaille wird nächster Tage fertig und zu seiner Zeit in dieser Schrift abgebildet zu sehen seyn.

Im vierten Packet, im 1745 Jahre, hat Herr Rector Wenzky der Gesellschaft zweyen mit Fleiß verfertigte Auszüge aus dem Kollin und Ichov, imgleichen seine Gedanken von den Noten der alten Hebraer, zur Untersuchung zugesendet, welche gleichfalls in der ersten Sammlung von den Schriften der Societät das Tageslicht erblicken werden, allwo man noch zwey Schriften, die merkwürdig sind, sich versprechen kann. Die eine ist von Herr Schrötern in Nordhausen, und hat den Titel: Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sig. Die andere ist von Lorenz Mizlern, welche nächstens die sämtlichen Mitglieder beurtheilen werden.

Was die Bücher, Gelder, und übrigen Dinge der Societät betrifft, die niemand als nur die Mitglieder selbst an gehen, scheinet es weder nöthig noch dienlich zu seyn, öffentlich davon zu reden.

Ins künftige werden die Nachrichten von dieser ansehnlichen Gesellschaft alle drey Jahre fortgesetzt werden, und da man bishero in dieser Societät nun glücklich alles auf festen und dauerhaften Grund gesetzt, so wird auch von den Bemühungen derselben mit der Zeit ein mehrers zu erzählen seyn, und die Liebhaber der Musik können sich mit der Zeit häufigere Früchte zum Wachstume der Musik ganz gewiß von dieser Gesellschaft versprechen. Uebrigens ist noch zu bemerken, daß der Vorsatz dieser Societät bey vielen Gelehrten und hohen Gönnern besondern Beyfall gefunden, wovon unter andern die Worte in einem Briefe eines hohen grossen Gönners der Gelehrten an Lorenz Mizlern merkwürdig sind, in welchen es unter andern heisset: „Ich habe mich gewundert, daß unter Musicis eine Societät

„zu Stande gebracht worden, da man sonst geglaubt, daß
 „unter Virtuosen die wenigste Harmonie angetroffen wer-
 „de. Messieurs! euer wahrhaftig edler Trieb, der auf die
 „Verbesserung und den Wachsthum der Musik abzielet, ist
 „bey mir von großem Werth, und ich glaube gar gerne, daß
 „ihr von einigen Virtuosen deswegen beneidet werdet.
 „Wenn große Herren Societäten stiften, und derselben Mit-
 „glieder mit guten Besoldungen versehen, die weiter nichts
 „zu thun haben, als das, wozu sie bestellt worden, so ist es
 „zwar rühmlich, eines solchen Fürsten Befehle auszurich-
 „ten: Da ihr aber selbst aus eigener Bewegung und
 „herrlicher Tugend dieses gethan, und eure Arbeit dem
 „menschlichen Geschlechte zum Nutzen widmet, ohne sogleich
 „körperlich belohnt zu werden, so habt ihr allerdings was
 „gethan, so sonst nur erleuchtete große Herren zu thun
 „pflegen. Die Nachwelt wird euch großen Dank wissen,
 „und ihr habt es auch verdient, daß eure Namen bey sol-
 „cher unsterblich sind.“

VI.

Der musikalische Patriot,

vom vier und zwanzigsten bis zum neun und
 zwanzigsten Stücke.

Der Herr Verfasser hat seinen Beweis, daß ein Compo-
 nist die Seelenlehre nicht entbehren könne, durch
 vorgestellte Proben von denen Gemüthsbewegun-
 gen so weit hinausgeführt, daß offenbar ist, ein solcher Mu-
 situs müsse eben so wohl, wie ein Redner und Poete, die Seele
 des Menschen kennen. Sein Schluß ist demnach, daß ein
 Melodieverfasser bey seiner Wissenschaft auch der meta-
 physischen Wissenschaft nicht entbehren kann. Der Ein-
 wurf: weil die Musik nur fürs bloße Gehör, so braucht ein
 Musitus kein Philosoph zu seyn, ist nicht viel besser als der
 Schluß: weil das Holz bloß für die Wärme, so braucht
 man kein Baumeister zu seyn. Derr Herr Verfasser be-
 weist,

weist, daß die Musik nicht bloß für das Gehör, sondern auch die Kräfte der Seele sey, und braucht dabey mehr Worte, als wirklich nöthig gewesen sind. Denn wer hat denn jemals geleugnet, daß die Musik lustig und traurig mache? Wenn nun dieses ist, so fragt sich: ob das Ohr lustig oder traurig gewesen, oder die Seele? Man sagt viel besser, daß die Musik gar nicht für das Gehör, sondern lediglich für die Seele sey, welches kurz und bündig also erwiesen wird. Da die Begriffe, so unsere Seele von körperlichen Dingen hat, nichts anders sind, als Vorstellungen derjenigen Bewegungen, so die Körper in unsern Sinnen machen, so erhellet daraus, daß die Seele im wahren Verstande empfindet, nicht unsere Sinnen, als welche weiter nichts thun, als daß sie die Bewegungen der Körper, so auf sie wirken, annehmen, und nach eben der Verhältniß durch die Nerven zum Gehirne, dem Sitze der Seele, fortpflanzen. Da also das Gehör lediglich für die Seele von dem weisen Schöpfer gemacht ist, so ist auch die Musik, so durch das Gehör nur eingespielt wird, lediglich für die Seele. Den andern Einwurf, den der Patriot im 24sten Stücke erläutert, nämlich, man könne die Seele kennen lernen ohne die Metaphysik, fällt nun von selbst weg, und ist sehr leicht zu beantworten. Nun beweiset der Herr Verfasser ferner, daß ein Melodieverfasser auch die Sittenlehre verstehen müsse, welches ein ieder gar leicht begreifen wird, der bedenkt, daß durch die Musik die Leidenschaften zum Guten gelenket werden sollen. Da nun ein Componist die Tugend durch seine Kunst angenehm und beliebt machen soll, so ist es freylich sehr zuträglich, wenn der Componist selbst solches durch ein ordentliches und tugendhaftes Leben bekräftiget, nach dem 26sten Stücke des Patrioten, in welchem er auch gar recht behauptet, daß ein Melodieverfasser auch die Naturlehre innen haben müsse. Der Patriot führet die hieher gehörigen Schriften an, aus welchen sich ein gelehrter Musikus gar sehr erbauen kann, dergleichen sind D. Albrechts von der Wirkung der Musik in den menschlichen Körper, Herr Prof. Sambergers Säge, so den Ton und die Musik betreffen, und in seiner Physik enthalten sind, Barthol. Es-

Stachius du Vernay, Schellhammer, Fabric. ab Aquapendente, Valsalva, der Abt Schmidt. D. Cassebohms vier Abhandlungen vom Gehöre, Lul. Casserius, Rayfchius, Boerhave in seinen Anfangsgründen der Arzneywissenschaft, und D. Heister in seiner Anatomie. Von diesem allem werde in dieser Schrift gehörige Nachricht nächstens beybringen.

Im 27sten Stücke kommt der Herr Verfasser auf den Schall, den Klang und den Ton. Es wird verschiedenes gutes vom Schalle und dem Klange angemerkt, weil aber das meiste im vorigen Theile, da ich Herr Eulers Gedanken vom Tone übersezt, schon ausführlich vorgekommen, so halte ich mich billig damit keinesweges auf. Im 28sten Stücke werden zween Briefe eingeschaltet, in welchem letztern der vortreffliche Herr Capellmeister Braun vertheidiget wird. Es scheint mir aber, aufrichtig zu reden, dergleichen Vertheidigung ganz unnöthig zu seyn, indem sich ein unvergleichlicher Braun über dergleichen nichts-sagende Splitterrichter durch seine wahren Verdienste um die Sektunst schon lange erhoben hat.

Im 29sten Stücke bringt der Patriot über die Gattungen der Klänge, und wie die Zimmer und die Luft zur Musik dienlich, nützliche Anmerkungen bey. In der Folge soll der musikalische Ton vorkommen. Ich habe aber weiter von dieser Schrift nichts können zu Gesichte bekommen, und wäre schade, wenn diese zur Ausrahme der Musik allerdings dienliche Schrift vor der Zeit wäre liegen geblieben.

VII.

Musikalische Neuigkeiten.

Nachricht, wie vor einiger Zeit die Hochfürstl. Bischöfliche Würzburgische Hofcapelle gestanden.

Herr Joseph Anton Komarek aus Böhmen, Virtuos auf dem Violoncell, und Director der Hofmusik.

Frau Theresia Platin, Discantistinn, aus Venedig, des Herrn Johann Platti Ehefrau.

Ifr.

- Jfr. Barbara Bongardin, Altistinn, aus Oesterreich.
 = = Johanna Wolfr, Altistinn, aus Würzburg.
 = = Johanna Voglin, Discantistinn, aus Franken.
 Herr Franciscus Georg Wasmuth, aus Klingenberg,
 Hofcomponist und Hoforganist.
 Herr Johann Kelzer, aus Wien, Virtuoso auf der Violin.
 Herr Georg Viretzi, aus Böhmen, Virtuoso auf der Violin.
 Herr Johann Platti, aus Venedig, Virtuoso auf der Violin
 und Hoboe.
 Herr Anton Geleitsmann, Theorbist und Lautenist, zugleich
 Hofpoete.
 Herr Johann Caupeß, Virtuoso auf dem Fagott, aus Böh-
 men.
 Herr = = Pfister, Fagotist.
 Herr = = Segelein, Violoncellist.
 Herr Johann Geiger, aus Klingenberg, Violinist.
 Herr = = Sebald, Violinist.
 Herr Joseph Schwellen, Hoboist, aus Sachsen.
 Herr = = Degen, Violinist.
 Herr = = Wolf, Violinist.
 Herr Joh. Tilscher, aus Schlesien, bey der andern Violin.
 Herr Johann Balzizky, aus Böhmen, Waldhornist.
 Herr Georg Lautensack, aus Franken, Tenorist.
 Herr Georg Ley, aus Franken, Bassist.
 Herr = = Durig, Bassist, spielt zugleich die Bratsche.
 Herr Caspar Trittr, Hoboist und Flauto traversist.
 Herr Franciscus Lotharius Dell, aus Franken, Wald-
 hornist, spielt zugleich die andere Violin.
 Herr Georg Bötz, Fagotist, aus Sachsen.
 Herr Caspar Sander, aus Franken, Waldhornist.
 Herr Jacob Stiger, aus der Unterpfalz, Waldhornist.
 Herr Jacob Brack, aus Engelland, und
 Herr Peter Cron, beyde englische Waldhornisten.
 Herr Anton Erdmann, aus Schlesien, Violoncellist und
 Lautenist.
 Herr Ludwig Placho, aus Oesterreich, Tenorist und Vi-
 olinist.

Herr Johann Georg Stadler, aus Böhmen, Violinist.

Herr Christoph Bauer, aus Franken, Violinist.

Herr Joseph Boxleitner, von Rottensfeld, Altist und Waldhornist.

Herr = = Boxleitner, von Rottensfeld, Discantist und Waldhornist.

Ferner acht Trompeter und zwey Pauker, zusammen sechs und vierzig Personen.

Der vor einigen Jahren verstorbene Herr Capellmeister war Johann Wolfgang Händler, aus Nürnberg, welcher die Musik daselbst bey Pachelbeln erlernt. Gegen das 1712 Jahr kam er nach Würzburg, allwo er in der dasigen Hofcapelle erstlich als Hofbassist, bald hernach als Hoforganist angenommen wurde. Als der damalige Capellmeister, Fortunati Chelleri, nach Hessencassel gieng, erhielt er wegen seiner besondern Fertigkeit und Annehmlichkeit im Componiren die Capellmeisterstelle, welche er auch mit vielem Ruhme verwaltet, so daß Ihro unlängst verstorbene Hochfürstliche Gnaden öfters Dero Vergnügen über seine Arbeit bezeuget, welches ihm aber den Neid der dasigen welschen Virtuosen dergestalt über den Hals gezogen, daß sie nach ihrer angebohrnen Art, aus hämischer Mißgunst, ihm bey Aufführung seiner Opern allerhand Verwirrungen verursachten, worüber er manchen Sorn einfressen mußte, der ihm endlich in den besten Jahren das Leben kostete. Seit der Zeit stehet die Capelle ohne Capellmeister, und wird mehrentheils von Herrn Wasmuth regieret.

Nachricht von der Hofcapelle Sr. Hochfürstl. Durchl. des Marggrafens zu Anspach, in Franken.

Herr Johann Meyer, Capellmeister und Cammermusikus, auch Stadtorganist.

Herr Johann Friedrich Hummel, Cammer- und Hofmusikus, ein wackerer Virtuos auf der Hoboe.

Herr

Herr = = Rießler, Cammermusikus, ein wackerer Virtuoso auf dem Fagott.

Herr = = Wieder, Hoboist.

Herr = = Weichart, Hofrathsregistrator und Cammermusikus. Singt einen guten Alt.

Herr Johann Friedrich Höfflein, Tenorist und Cammercantist.

Herr = = Arzt, Cammermusikus.

Herr = = Hummel, Cammermusikus.

Herr Johann Leonhard Adam Kreser, Hoboist.

Herr Johann Leonhard Sassen, Fagotist.

Hierzu kommen acht Trompeter und ein Pauker, zusammen neunzehn Personen. Sonst rechnet man auch den Hofcantor, den Capellknaben und zweien Orgelmacher mit zur Hofcapelle, die aber bey der Hofmusik eigentlich nichts zu thun haben.

Dresden.

Seine Königl. Majestät in Preußen waren nach gehaltener Schlacht bey Kesselsdorf nur in Dresden eingezogen, als Sie durch einen Generaladjutanten dem Herrn Capellmeister Haffe anbefehlen lassen, zu veranstalten, daß folgenden Abend seine, erliche Monate zuvor, und zwar auf den 7ten October, als den hohen Geburtstag Sr. Majestät des Königs in Pohlen, neuverfertigte Oper, Namens Arminio, auf dem königlichen Schauplaze, völlig und mit allen Verzierungen, Ballets, und was überhaupt darzu gehörig, öffentlich könnte aufgeführt werden, welches auch zu gesetzter Zeit, als den 19ten December vorigen Jahres, geschehen. Die Oper wurde nur einmal gespielt, und Ihre Majestät, der König von Preußen, bezeugten einen allergnädigsten Gefallen, so wohl über die Composition, als die Aufführung überhaupt. insonderheit über die Frau Faustine. Sie bemerkten unter andern die Gleichheit des Orchester, und man kann wohl sagen, daß obgleich der damaligen allgemeinen Verstärkung und Verwirrung in Köpfen, doch alles aufs Beste ohne den geringsten Fehler vorgegangen.

gen. So lange höchstgedachte Majestät sich in Dresden befunden, nämlich vom 18ten bis zu dem 27ten December, so haben Sie gleich von dem ersten Abend an bis zu dem letzten, alle Abende Camtermusik allergnädigst anbefohlen lassen, auch die Personen, so dabey singen sollen, Selbstn benennet, worunter jedesmal die Frau Faustine und Herr Bindi, wegen seiner schönen Stimme, die übrigen aber theils weniger, theils gar nicht gerufen worden. Das Accompannement bestunde nur in vier Violinen. Das allermertwürdigste dabey war, daß Ihro Majestät bey gedachter Camtermusik jedesmal Selbstn, mit einem, zwey und meistens theils drey Solis auf der Querslöte, so Sie Selbstn componiret, auch mit einem Original davon Herrn Hassen, der die Gnade gehabt, Ihro Majestät auf dem Clavicimbel zu accompagniren, mitgespielt haben, zu der ganzen Capelle allergrößten Verwunderung, wegen der grossen Einsicht, so Höchstdieselben in die Musik, und sonderlich im Adagio zu spielen besigen. Wegen der Abspielung konnte man sich, in Ansehung der damaligen Umstände, da Ihro Majestät den Kopf mit so vielen Kriegs- und Friedensdingen angefüllt gehabt, nicht genugsam über die Ruhe des Gemüths unter dem Spielen bey der Musik, und über die gute Ordnung im Vortrage verwundern. Ein berlinischer Musikus, der unter des Königs Gefolge mit war, versicherte, daß Ihro Majestät zwey bis drey hundert Solos, auf die Querslöte, so Sie alle selbstn gesetzt, mit sich führten, damit Sie beständig Abwechselung hätten. Den 25 Dec. als am heil. Christtage, ließen der König, nach der gewöhnlichen Camtermusik, durch den Herrn Baron von Knobelsdorf, der zugleich die Direction über die Musik und alle königliche Gebäude hat, dem Herrn Capellmeister Hassen einen kostbaren Ring, und der Musik tausend Thaler zum Geschenke überreichen. Den 26sten Dec. war die letzte Musik, und dabey mußten sich auch verschiedene Instrumentisten allein hören lassen. Den 27sten früh morgens gegen 6 Uhr war der Ausbruch Ihro Majestät, mithinn hörten auch die Musiten auf. Wer siehet nicht, daß Ihro Majestät groß im Kriege, groß im Frieden,

den, groß im Regieren, groß in Wissenschaften und auch groß in der Musik sind. Es lebe Friedrich der Große!

Prenzlau.

—Allhier ist unter dem Herrn Rector **Venzky** nachstehende kleine, aber viel in sich haltende Schullehre von Herrn **Ernst Friedrich Sourmann** 1745 gehalten worden, die verdient, daß man sie nicht nur mit Fleiß liest, sondern auch den Vortrag mit Ernste in der Ausübung anwendet.

Die Vorurtheile wider die Tonkunst.

Es ist heute vor Dero Ohren, gnädige und hochgeschätzte Versammlung, von mancherley Vorurtheilen gehandelt worden. Wider die Tonkunst oder Musik herrschen noch verschiedene vorgefaßte Meynungen. Ich bin ein Liebhaber und Verehrer der Tonkunst. Ich bin dannerhero entschlossen, die vornehmsten Vorurtheile wider die Musik anzuzeigen, und mit wenigem zu verweisen. Mein Unternehmen wird Ihnen hoffentlich nicht zuwider seyn. Indessen bitte ich mir doch ein geneigtes Gehör ehrerbietigst aus.

Die Musik ist eine Kunst, durch übereinstimmende Töne die Leidenschaften der Menschen sanft zu erregen. Dieses kann durch Stimmen und durch Instrumente geschehen. Daher theilet sie sich, wie bekannt, in die Vocal- und Instrumentalmusik. Ich habe heute mein Augenmerk auf beyde Gattungen gerichtet. Das erste Vorurtheil, das ich anmerken muß, ist dieses, wenn man meynet, es stünde dem Adel oder den Standespersonen gar nicht an, die Musik zu lernen und zu üben. Dieses rühret von dem Mißbrauche und der Geringschätzung derselben bey den alten Römern her, bey welchen nur Knechte und geringe Leute damit aufwarten mußten. An sich aber findet man in der Musik, die eine herrliche Kunst und Geschicklichkeit ist, keinen Grund dazu. Die mehresten ha-

ben es bereits erkannt. Finden wir nicht in den vorigen, finden wir nicht in den izeigen Zeiten, die größten Standespersonen beyderley Geschlechts, unter der Zahl der Musikverständigen? Ich werde nicht nöthig haben, sie nach der Reihe anzuführen. Ich habe genug gesagt, wenn ich bemerke, daß der Kaiser Leopoldus ehemals ein großer Musikverständiger gewesen, und izeo unser allergnädigster König nicht nur ein Liebhaber und Kenner davon sey, sondern gar ein Meister darinn genennet zu werden verdienet. Das zweyte Vorurtheil ist dieses, wenn man meynet, es stünde einem ehrbaren Frauenzimmer nicht an, Vocal oder Instrumentalmusik zu lernen: Es sey ihr gefährlich, und ihre Keuschheit und Hochachtung getreue dabey in Gefahr. Es ist zwar an dem, daß sich nicht alle Instrumente für ein Frauenzimmer schicken. Allein warum sollte eine tugendhafte Jungfer, eine ehrbare Frau, nicht zu ihrem und anderer Vergnügen, singen, oder ein Instrument spielen lernen? Die Musik räumt auf, macht die Gemüther und Sitten beugsam, fein, gefällig, und erhebet die Herzen zu Gott. Zu den Mißbräuchen aber, welchen alle Dinge unterworfen sind, ist es zu rechnen, wenn sie unanständige Wirkungen haben muß. Das dritte Vorurtheil soll dieses seyn, wenn man meynet, sie stünde einem Prediger und ehrbaren Gottesgelehrten nicht an. Freylich kleiden sie nicht alle Arten der Musik. Ihre Liebe zur Tonkunst und ihre Uebung darinn müssen Grenzen haben, welche ihr heiliges Amt und ein unanstoßiger Wandel vorschreibet. Allein sonst ist kein Grund vorhanden, warum ein Prediger sich nicht mit der Tonkunst beschäftigen, und seine Andacht, seine Gemüthskräfte dadurch ermuntern soll. Lutherus meynet wenigstens, es müsse keiner ins Predigtamt befördert werden, er habe denn zuvor die Musik gelernet. Man meynet viertens, es stünde frommen Kindern Gottes nicht an, Musik zu lieben, zu treiben und zu hören. Ich gebe es von dem Mißbrauche derselben und von einer üppigen Musik zu. Warum aber sollten sie nicht eine erweckende Musik mit Stimmen oder Instrumenten leiden und lieben? Warum sollten

sollten sie an Freudentagen keine Tafelmusik, kein Concert haben können? Gönnnet Gott ihnen etwa das Vergnügen nicht? Oder werden sie dadurch zur Sünde gereizet? Sind sie zu schwach, den Reizungen zu widerstehen? Soll es nicht seyn, daß sie sich auch ausserhalb der Gotteshäuser bey einer erwecklichen Musik im Herrn erfreuen? Können sie nicht dadurch zum Lobe Gottes ermuntert werden? Einige verwerfen fünfstens die Kirchenmusik: Allein, warum? Soll man in der Versammlung des Herrn erweckt, andächtig, freudig, auch zuweilen betrübt seyn: Die Musik befördert das. Hat Gott nicht selbst unter dem alten Testamente die Musik bey dem Gottesdienste angeordnet und gelitten? Sagt die Schrift nicht, daß wir im ewigen Leben damit beschäftigt seyn werden? Der Mißbrauch hebt den rechten Gebrauch nicht auf. Andere meinen sechstens: die Musik hindere den Fleiß in den Wissenschaften und die gründliche Gelehrsamkeit. Der Vorwurf aber ist so ungegründet, als gemein er ist. Er ist von einigen faulen und ungeschickten Leuten hergenommen, welche sich für Musikverständige ausgeben, aber nicht sind. Die Tonkunst stehet mit unterschiedenen Wissenschaften in einer so genauen Verbindung, daß es unmöglich wird, eine Vollkommenheit in derselben zu erreichen, wo man nicht in den Wissenschaften etwas gründliches gelernet hat. Der Jesuit Kircher, der Legationsrath Mattheson, der Hofmathematicus Mizler, und andere, geben uns die kläresten Beweise davon. Ueberdem räumt die Musik auf, machet munter, erquicket die ermüdeten Kräfte, stillt die wilden Affecten, welche das Studiren hindern. Folglich macht sie den Liebhaber der Wissenschaften vielmehr tüchtiger und begieriger zum Studiren, als daß sie ihn abhalten sollte. Noch andere können diejenigen, welche mit der Musik beschäftigt sind, nicht leiden. Sie verachten die Cantores, die Organisten, die Musikanten, die Sänger, und halten sie geringschäßig, da alle diese Leute doch dem Staate auf mancherley Weise dienen, Gottes Lob befördern, ihren Nächsten erbauen und vergnügen. Es ist aber nicht recht, wenn Stümper, la-
sterhafte

sterhafte Leute, Leute, welche ihre Kunst und Geschicklichkeit mißbrauchen, und eiteln Menschen damit dienen, jenen edlen, geschickten, und aller Hochachtung würdigen Männern zum Vorwurfe und zur Verachtung gereichen sollen. Dieses Vorurtheil und dieser Vorwurf könnte größtentheils dadurch gehoben werden, wenn man geschickte Musikverständige so zu unterhalten und zu belohnen im Stande wäre, daß sie nie in die Versuchung gerietben, um des Unterhalts willen ihre Kunst zuweilen gemein zu machen. Mancher Mißbrauch würde hinwegfallen, und wir würden vollkommeneren Künstler und Meister in der Musik aufstellen können. Diß sind, Hochgeschätzte, die Vorurtheile, worauf ich mich iezo besinnen kann. Es finden sich noch mehrere: Allein ich darf Dero Geduld nicht länger mißbrauchen. Und wäre ich nur so glücklich, daß ich den angezeigten Vorurtheilen ihre Kraft und Schädlichkeit genommen hätte: So würde ich Ursache haben, mir, der edlen Tonkunst, und ihren Verehrern Glück zu wünschen.

Bitterfeld.

Herr Johann Georg Dörner, Organist daselbst, hat drucken lassen: Sendschreiben an Se. Hochedlen den Herrn Mizler in Leipzig, die Erzeugung des Klanges und derer vernehmlichen Töne anbetreffend. Gedruckt bey Michael Hennigen, 1743. drey Bogen in 8.

Der Herr Verfasser hat auf Veranlassung der musikalischen Bibliothek des I. B. und 92 S. des VI. Theils, und der daselbst angeführten Meinungen, von der Zeugung des Klanges, Gelegenheit genommen, seine eigene Gedanken deswegen an den Verfasser der musikalischen Bibliothek zu überschreiben. Der Herr Organist Dörner sagt allershand gute Dinge, so zur Erzeugung des Klanges gehören, er giebt aber zur Hervorbringung und dem Unterscheide der hohen und tiefen Töne nur allein eine gewisse bestimmte Größe der Luft an, die gebrochen würde. Ob gleich dieses wahr ist, daß durch jeden Ton die Luft geschlagen oder

oder gebrochen wird, so ist es doch noch nicht zureichend, die innere Natur der Töne dadurch zu erklären, als bey welchen es einzig und allein auf die Zahl der zitternden Bewegungen in einer gegebenen Zeit ankommt, wie solches im dritten Bande der musikalischen Bibliothek I. Theil von der 77 bis 136 S. von Herr Eulern und mir ausführlich erwiesen worden. Eben daselbst ist das Geheimniß der Natur erklärt, warum eine Pfeife, wenn sie überblasen wird, einen Ton, der eine Octave höher ist, angiebt. Es bringen nämlich in diesem Falle die beyden Helften der in der Pfeife enthaltenen Luft ihre zitternden Bewegungen besonders hervor, und der berühmte Sauveur hat dieses mit Erfahrungen bestätigt, schon im Jahre 1701. Man sehe die Commentar. Acad. Scient. Parisin. auf dieses Jahr nach.

Herr Dörner nimmt hierauf die Flöte zur Betrachtung vor, weil er aber alles durch die gebrochene Luft, und denselben Verhältniß erklären will, so ist sein Vortrag nicht zureichend, die Sache zu erschöpfen. Denn es kommt bey Erklärung der Flöten auf derselben Längen an, wie dieses gleichfalls ausführlich am angeführten Orte der musikal. Biblioth. abgehandelt worden. Viel weniger läßt sich durch die Windwage beweisen, daß der Unterscheid der Töne von der Quantität der gebrochenen Luft abhänge, wohl aber kann man durch die Luftpumpe darthun, daß die Schwere der Luft, oder derselben Quantität, keinen Einfluß in die Höhe und Tiefe der Töne, sondern nur in derselben Stärke und Schwäche habe. Wir glauben übrigens, daß es niemand reuen wird, dieses Sendschreiben gelesen zu haben, wegen verschiedener Gedanken, die zu weiterm Nachdenken Gelegenheit geben können.



Druckfehler.

Im vorhergehenden Theile dieses dritten Bandes ist nachfolgendes zu verbessern.

Seite 23 Zeile 20 ist zu lesen: mit einflechtete, anstatt: mit flechtete.

25 — 28 — mit ihnen nicht tauschen, anstatt: ihnen tauschen.

45 — 28 — daß durch das Singen, anstatt: daß das ic.

126 — 2 — nun ist, anstatt: nun muß.

128 — 23 muß die Zahl! also stehen: $186\frac{19}{12}$ und in der folgenden Zeile $213\frac{21}{20}$. Ferner ist in der Folge $8:9\frac{1000}{1008}$ zu lesen, anstatt: $8:\frac{9}{1008}$.

142 — 6 — Herrn Zassen, anstatt: Zassen.

160 — 20 — P. du Salde, anstatt: du Salde.

In diesem zweiten Theile haben sich folgende Druckfehler, die angemerkt zu werden verdienen, eingeschlichen.

S. 172. Zeile 6 ist zu lesen γένοιτο anstatt: γέγοντο.

— — 7 — εἶη — εἶν.

175 — 13 — ἕτως — ἕτος.

178 — 2 — λαμβανόμεναι — λαμβανόμεναις.

181 — 8 — ὅλη — ὅλη.

194 — vlt. — κατασκευάζεται — κατασκευάζεται.

182 — penult. — das Quadrat chgb — ehgb

195 — 6 — ἀπαρτίζεται — ἀπαρτίζεται.

Tab. I Tom. III Part. II Bibl mus.

The musical score is written on five systems of staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. The third system consists of two staves with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The fourth system consists of two staves with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The fifth system consists of two staves with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score includes various musical notations, including clefs, key signatures, time signatures, and figures. The figures are labeled as follows: *fig. 1.*, *fig. 2.*, *fig. 3.*, *fig. 4.*, and *fig. 5.*. The score also includes the words *confola* and *plora* written below the staves, and the letters *re* and *dc.* written at the end of the staves.

Tab II. Tom III Part II. Bibl. mus

This handwritten musical score, titled "Tab II. Tom III Part II. Bibl. mus", consists of five figures (fig 1 to fig 5) arranged in a series of staves. The notation is in a historical style, likely for a lute or similar stringed instrument, as indicated by the "Tab" prefix. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The figures are as follows:

- Fig 1:** The first staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.
- Fig 2:** The second staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.
- Fig 3:** The third staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.
- Fig 4:** The fourth staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.
- Fig 5:** The fifth staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.

The score is written in a clear, elegant hand, with the figures labeled "fig 1" through "fig 5" at the beginning of each staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values.

Tab. III Tom. III Part II Bibl. mus.

num. 1. 2. 3. 4.

fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.

fig. 4.

fig. 5. ni. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

Tab. IV. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

fig. 1.



fig. 2.



fig. 3.



fig. 4.

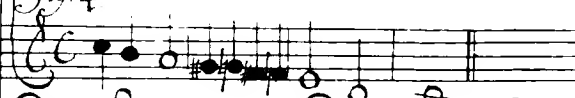
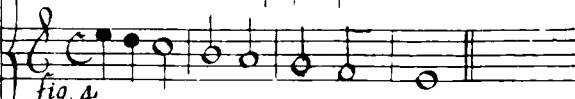


fig. 5.



Tab. V. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

This musical score is a single system containing five figures, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation is as follows:

- Fig. 1:** Treble staff has a series of eighth notes with dots above them. Bass staff has a few notes, including a sharp sign.
- Fig. 2:** Treble staff has a few notes. Bass staff has a few notes.
- Fig. 3:** Treble staff has a series of eighth notes with dots above them. Bass staff has a series of eighth notes with dots above them.
- Fig. 4:** Treble staff has a series of eighth notes with dots above them. Bass staff has a series of eighth notes with dots above them.
- Fig. 5:** Treble staff has a few notes. Bass staff has a few notes, ending with the word "etc." written below the staff.

Tab. VI. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various clefs (treble and bass), time signatures (C, 8, 16), and note values (minims, crotchets, quavers, and sixteenth notes). The score includes several figured bass lines, labeled 'fig. 1' through 'fig. 7', which are written in a shorthand notation below the notes. The music is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The notation is dense, with many notes and rests, and the handwriting is clear and legible.

Tab VII Tom. III Part II Bibl. mus



Tab VIII. Tom. III Part II. Bibl. mus.

fig. 1

fig. 2

fig. 3

fig. 4

fig. 5

fig. 6

fig. 7

fig. 8

fig. 9

fig. 10

fig. 11

fig. 12

fig. 13

fig. 14

fig. 15

fig. 16

fig. 17

fig. 18

fig. 19

Tab. IX. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

I. C	II. Cis	III. D	IV. Dis

Tab. XI. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

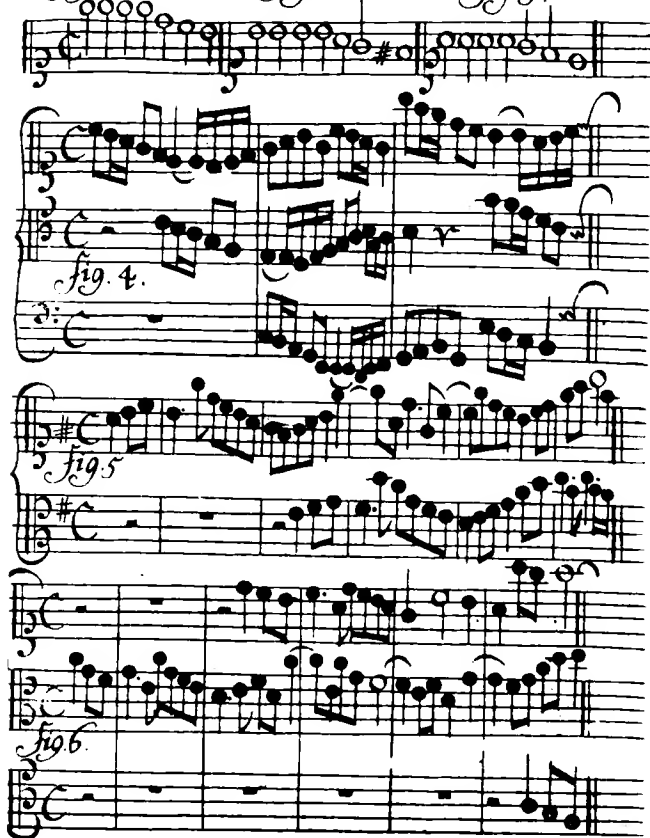
IX. G ^{is} .	X. A.	XI. B.	XII. H.
$\left. \begin{array}{l} \text{gis} \\ \text{g} \\ \text{fis} \\ \text{f} \\ \text{e} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{dis} \\ \text{d} \\ \text{cis} \end{array}$ $\left. \begin{array}{l} \text{dis} \\ \text{d} \\ \text{cis} \end{array} \right\} \text{gis}$ $\text{c} \text{---} \text{g}$ $\text{h} \text{---} \text{fis}$ $\text{b} \text{---} \text{f}$ $\text{a} \text{---} \text{e}$ $\text{gis} \text{---} \left\{ \begin{array}{l} \text{dis} \\ \text{cis} \end{array} \right.$	$\left. \begin{array}{l} \text{a} \\ \text{gis} \\ \text{g} \\ \text{fis} \\ \text{f} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{e} \\ \text{dis} \\ \text{d} \end{array}$ $\left. \begin{array}{l} \text{dis} \\ \text{d} \\ \text{cis} \end{array} \right\} \text{gis}$ $\text{c} \text{---} \text{g}$ $\text{h} \text{---} \text{fis}$ $\text{b} \text{---} \text{f}$ $\text{a} \text{---} \left\{ \begin{array}{l} \text{e} \\ \text{d} \end{array} \right.$	$\left. \begin{array}{l} \text{b} \\ \text{a} \\ \text{gis} \\ \text{g} \\ \text{fis} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{f} \\ \text{e} \\ \text{dis} \end{array}$ $\left. \begin{array}{l} \text{dis} \\ \text{d} \\ \text{cis} \end{array} \right\} \text{gis}$ $\text{c} \text{---} \text{g}$ $\text{h} \text{---} \text{fis}$ $\text{b} \text{---} \left\{ \begin{array}{l} \text{f} \\ \text{dis} \end{array} \right.$	$\left. \begin{array}{l} \text{h} \\ \text{b} \\ \text{a} \\ \text{gis} \\ \text{g} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{fis} \\ \text{f} \\ \text{e} \end{array}$ $\left. \begin{array}{l} \text{fis} \\ \text{f} \\ \text{e} \end{array} \right\} \text{h}$ $\text{dis} \text{---} \text{b}$ $\text{d} \text{---} \text{a}$ $\text{cis} \text{---} \text{gis}$ $\text{c} \text{---} \text{g}$ $\text{h} \text{---} \left\{ \begin{array}{l} \text{fis} \\ \text{e} \end{array} \right.$

Tab. XII. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.



Tab. XIII Tom. III. Part. II Bibl. mus

The image displays four systems of musical notation, each labeled with a figure number (fig. 1, fig. 2, fig. 3, fig. 4). Each system consists of a treble staff and a bass staff, joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, accidentals, and ornaments.

fig. 1

fig. 2

fig. 3

fig. 4

Tab. XIV. Tom. III Part. II. Bibl. mus

The image displays a handwritten musical score for a lute tablature, titled "Tab. XIV. Tom. III Part. II. Bibl. mus". The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation is a mix of standard musical notation and lute-specific symbols.

- System 1:** The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with several trills marked "tr.". The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, labeled "fig. 1".
- System 2:** The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, labeled "fig. 2".
- System 3:** The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, labeled "fig. 3".
- System 4:** The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, labeled "fig. 4".
- System 5:** The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, labeled "fig. 5".

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and clefs, all rendered in a historical, handwritten style.

Tab. XV. Tom. III. Part. II. Bibl. mus.

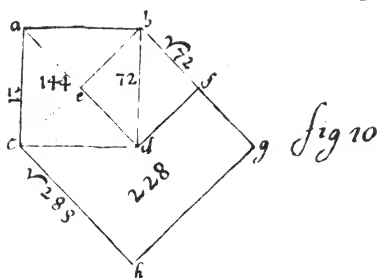
fig. 1.

fig. 2.

fig. 3.

The image displays three musical figures, each consisting of a treble and bass staff. Figure 1 is in 6/8 time with one flat. Figure 2 is in common time with one flat. Figure 3 is in common time with one flat. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with circles or other symbols.

Tab. XVI. Tom. III. Part. II Bibl. mus.



Musikalische Bibliothek,

oder

Gründliche Nachricht,
nebst unpartheyischem Urtheil
von alten und neuen

musikalischen Schriften
und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie
und den schönen Wissenschaften zur Ver-
besserung und Erläuterung so wohl der theoreti-
schen als practischen Musik gehöret, nach und nach
hingebracht wird.

Des dritten Bandes
Dritter Theil.

Mit zwölf Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1747.

Im Mizlerischen Bücher-Verlag.

Inhalt.

- I. Johann Friedrich von Uffentach, von der Würde der Singgedichte, oder Vertheidigung der Opern.
- II. Fortsetzung von Christoph Gottlieb Schröders Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.
- III. Eben desselben Sendschreiben an Lorenz Mizlern, von der bevorstehenden Reformation der Musik.
- IV. Sechste und letzte Fortsetzung von Johann Matthesons vollkommenen Capellmeister.
- V. Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das dritte Capitel von der Musik überhaupt.
- VI. Constantin Bellermanns Einladungsschrift von dem musikalischen Musenberg.
- VII. Nachricht von der barbarischen Musik im Königreich Juda in Africa, nebst der Abbildung dastiger musikalischen Instrumente.
- VIII. Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.



I.

Johann Friedrich von Uffenbach,
von der Würde derer Singgedichte,
oder Vertheidigung der Opern.

Ser dasjenige, so ich von den Opern in den vorhergehenden Theilen angemerket, mit Fleiß gelesen, und sich nun die Mühe nimmt, des Herrn von Uffenbachs Gedanken von Opern, und des Herrn Prof. Gottscheds Antwort auf solche aufmerksam zu überdenken, der wird finden, daß noch nicht alles von dieser Materie gesagt, und solche noch in kein so großes Licht gesetzt sey, daß es unnöthig wäre, ferner hievon zu reden. Ich liefere also für diesmal des Herrn von Uffenbachs Gedanken von Opern ohne die geringste Veränderung, welche sich ein geschickter Leser wird zu Nuße zu machen, und sich daraus zu erbauen wissen, wenn er im 12ten Stück der Beyträge zur deutschen Sprache, die ich in der Folge einrücken will, die Gründe und Gegengründe geschickt gegen einander hält. Und weil meine Meynung von den Singspielen aus dem vorhergehenden bekannt ist, so habe ich mich aller Anmerkungen vor diesmal enthalten wollen. Die Vertheidigung der Opern ist in Herrn von Uffenbachs gesammle-

ter Nebenarbeit in gebundenen Reden in der Vorrede enthalten, allwo es auf der zehnten Seite also heißt: *

Die Erinnerung derer theatralischen Geseze bringen mich nunmehr zu dem lezten Abschnitte meiner Gedichte, nämlich derjenigen, so der edlen Musik gewidmet sind. Die darunter befindlichen Cantaten sind größtentheils alle Parodien, oder unter Melodien berühmter Componisten gelegte Worte, und alle zu meinem eigenen Gebrauche verfertiget, als zu welchem mühsamen Zeitvertreibe ich das meiste meiner Dichterey angewendet. Ist dieses in den Augen großer Musikverständigen zwar was geringes, so ist es doch solches für einen Dichter nicht. *) Wer jemahlen Hand daran geleet, wird die Schwürigkeit dabey wohl erfahren haben, wenn anders die Sache ungezwungen, ausdrückend und wohlgerathen hat seyn sollen. Ich hätte die Anzahl der Stücke aus meinem Vorrathe ungleich viel größer machen können, wenn ich nicht gefürchtet, es sey dieses allbereit zu viel. Der verdrießliche Zwang, und das unzählige Versuchen bey dieser Arbeit, wird wohl die meisten abhalten, mir darinnen nachzufolgen, auch wollte ich solches keinem, der
in

*) Eben dieses, nebst der gefürchteten Weitläufigkeit waren Schuld, daß man etliche Handgriffe, durch welche diese Geduld prüfende Arbeit am schicklichsten von statten gehet. für diesesmal zurücke behalten, ob gleich solche wegen der vielen hiezu nöthigen Veränderungen von Redensarten im Dichten ihren unlängbaren Nutzen haben, und vielleicht eins und das andere von denen Regeln derer Singgedichte erweislich machen könnte.

in der Musit nicht bewandert, und vor allen des Singens gründlich, wie auch des Sehens in etwas kundig ist, rathe, als ohne welche Beyhülfe er nichts zuwege bringen wird. Wie gegenwärtige Stücke gerathen, kann man aus dem bloßen Abdrucke der bloßen Texte wohl nicht sehen, iedennoch habe zu dessen Prüfung, und denen Liebhabern zum Dienste, die gebrauchte Melodien bey etlichen Arien nachmähst gemacht, wo nämlich dieselben aus gedruckten und bekannten Werken genommen sind.

Doch muß man bey der Probe der Abfürzung derer Sylben, wie sie in der italienischen Poesie gebräuchlich ist, ebenfalls kundig seyn, dieweil die meisten Texte nach italienischen Arien gemacht sind. Wem dieses alles nicht geläufig ist, kann nicht anders als ein übles Urtheil davon fällen, ich wünschte aber, daß ich ihn von dem Nutzen und der Möglichkeit dieser Arbeit durch meinen geringen Vorrath überzeugen könnte. Er würde daselbst unter andern zween vollständige *)

Ec 3

Kir-

*) Hierunter ist derjenige, dessen Texte im 1726 Jahre auf Herzogl. Braunschweigisch-n Befehl in 8. gedruckt worden, nicht mit begriffen, als welcher, wie leicht zu denken, keine Parodien gewesen. Was aber hier von händelischen Duetten erwähnt ist, kann insonderheit an dem vielleicht überall bekannten nachmähst gemacht werden, dessen italienische Worte folgende sind: *troppo cruda, troppo fiera è la legge &c.* vornehmlich aber an dem darinn befindlichen *Andante: a chi spera &c.* worunter die Worte des 38ten Psalms v. 10. Herr, vor dir ist alle meine Begierde, und mein Seufzen ist dir nicht verborgen u. ohne einige Verdrehung, wie nicht weniger ohne Veränderung derer Noten, obengemeldeter Melodie unterle-

Kirchenjahrgänge sehen, einen zu zwei Stimmen und einem dazugehenden Instrumente nebst dem Basse, den andern aber nur zu einer Singstimme und Basse ohne Instrumenten, welche für meinen sonntäglichen Gebrauch auf dem Lande verfertiget; ja ich würde nebst diesem ihm verschiedene bekannte und berühmte Duetten von großen Meistern mit biblischen Sprüchen unterleget, zeigen können, worinnen nichts in der Musik geändert, und denen Worten keine Sylbe weder zugesetzt noch abgenommen worden, das sich doch alles ungezwungen schicken müssen, wie viele Sprüche aber, bis einer gelungen, probirt worden, das wäre eine andere Frage.

Ich sage dieses aber zu keiner andern Absicht, als die Möglichkeit dieser Art vom Dichten etlichen, die sie nicht glauben wollen und öfters verlachet, darzutun, gleichwie ich auch etlichen erfahrenen Componisten bey dem ersten Augenscheine zu rathen gegeben, ob sie Parodien oder ordentlich gesetzte Stücke vor sich hätten. Das meiste kommt auf die Sorglichkeit in der Aussprache oder den Accent, auf die Beurtheilung, was für ein Affect in der vorhabenden Melodie stecken möge, auf die Natürlichkeit und überhaupt auf die Uebung an. Jedoch ist das vor kurzem üblich gewordene und schier allzuviel eingerissene tänzelnde

get worden. Imgleichen ist das bekannte handelsische Duetto: *Va speme infida pur &c.* auf gleiche Art mit denen Worten *Sprw. 3. v. 13.* vereinbaret worden: Wohl dem Menschen, der Weisheit findet, und dem Menschen, der Verstand hat, denn es ist besser um sie handthieren, weder um Silber und Gold &c. und andere dergleichen mehr.

des Wesen weit schwerer zu dieser Arbeit, als das wahre liebliche und singende, welches von vielen iedoch, gleichwie die Ausdruckung der Worte nicht geachtet wird, ob es schon, insonderheit das letzte, das vornehmste Stück und die Seele einer Cantate ist. Doch kann ich unsern Landsleuten dieses zum Ruhme schreiben, daß sie, ob zwar nicht so viel wie die Franzosen, doch mehr als die neuere Italiäner darum besorgt sind. Bisher habe mit denen Liebhabern der Musik gesprochen, allein diejenigen, so in diesem Buche nichts als Gedichte suchen, fragen ohnsehlbar, wie sich das hieher schicke, welchen aber gar wohl antworte: Ein Dichter soll und muß von Rechts wegen ein Kenner der Musik seyn, welche ihn eigentlich auf die Spur, Ohr und Gemüthe zu reizen, bringet. Doch will ich eben damit nicht sagen, daß er einen Sklaven der Componisten abgeben solle, als welche zuweilen Sachen auf eine Art begehren, daß sie selber nicht wissen, was sie wollen, oder andere tadeln, die sie nach einer kurzen Weile für schöne halten. Beyde Künste sind Schwestern, und müssen also schwesterlich und friedlich vereinet seyn, und eine der andern was nachgeben.

Ich behauptete vorher, daß ein Dichter auch ein Kenner der Musik seyn solle, weil das Dichten von denen urältesten Zeiten an, der Musik wegen erfunden und aufgekomen. Dieses lehren uns alle diejenigen Schriften, so von der Dichtkunst handeln, und dieses zeigt uns auch die in vielen Stücken sehr nützliche und gründliche sogenannte critische Dichtkunst des gelehrten Herrn Prof. Gottscheds zu Leipzig schier auf allen Blättern, ausser denenjenigen, wo von denen, nach seiner Meinung neuerlich aufgekomenen

großen Singgedichten, nämlich den Opern, die Rede ist. Sein Eifer, der in vielen Stücken sich um unsere deutsche Dicht- und Sprachkunst besondere Verdienste erworben, will sie gegen andere theatralische Gedichte, als Trauer- und Lustspiele, gänzlich als ungereimt, abgeschmackt, lasterreizend und phantastisch vernichten, und zu Boden stürzen, ich weiß aber nicht, ob ich mir alles dieses von einer an sich unschuldigen, vor uralten Zeiten eingeführten, von vielen Vernünftigen hoch gehaltenen, und endlich von denen größten Häuptern der Welt für ein besonderes Vergnügen geschätzten Lust zu sagen unterfinde? Mich deucht auch, es sollte mir nicht gar schwer fallen, alle die angebrachten Bewegungsründe zu widerlegen, wenn eben dieses nicht bereits geschehen, und ich nicht schier Bedenken trüge, Zeit und Raum damit zu verderben? *)

Wenn ich aber iedoch die ganze Sache kürzlich betrachte: so kann ich nicht anders muthmassen, als man müsse, wenn man also schreibt, nicht allein der Musik ganz unkundig seyn, **) sondern auch dieselbe hassen,

*) Diese Sammlung von Gedichten lag nebst der Vorrede bereits fertig, als der Verfasser vernommen, daß Herr D. Hudemanns Proben einiger Gedichte nebst der Abhandlung von denen Vorzügen der Oper vor denen tragischen und comischen Spielen ausgefertigt war. Gleichwie nun hierinnen gründlich erörtert worden, wie mangelhaft das gegenseitige Begehren sey: so hätte man gegenwärtige Gedanken zurücke behalten können, wenn man nicht gedacht hätte, sie könnten die Wahrheit bestätigen, und vielleicht noch eins und anderes, so dorten übergangen worden, hinzufügen.

**) Wenn man die Spuren in mehrgedachtem critischen

hassen, als worinnen mich auch das ganze Capitel von Cantaten bestätigt. Das erstere ist gelehrten und vernünftigen Männern gar kein Vorwurf; das andere aber will durch das vielfältige Spotten, das ich überall lese, allerdings zu einem erheblichen werden. Worinnen mich aber keinesweges einmische, dieweil ich noch sehr zweifle, welcher von beyden Künsten, der Musik oder der Poesie, der Vorrang gehöre. Beyde sind zur Vergnügung des Menschen erdacht, beyde ergeßen das Ohr und Gemüthe desselben, und wenn die Musik ihre Anhänger selten reich macht, so fällt die Poesie insgemein gar brodtlos aus.

Wollte man jedoch die Gründe gegen das sogenannte ungereimteste Ding, so der menschliche Verstand jemahlen erdacht, gleichwie die Opern betitelt sind, in der Kürze besehen: so müßte man sagen, daß wenn die Rede allhier von vielen bisher üblich gewesen, und von unreifen Dichtern ausgeheckten Stücken ist, so seyn sie der Schmähungen vollkommen würdig, und das Gegensprechen gar vernünftig. Wenn es aber solche schlechte giebt, was können davor

Ec 5

andere

Werke anführen wollte: so würde man einen ziemlichen Raum nöthig haben, daß man aber jedoch an den allerkleinsten eine Probe sehe, so deucht einem, daß der Componiste und Castrate, so die Frühlingscantate p. 362. dergestalt abentheuerlich hören lassen, ein übereiltes Vorgeben, und eine irrige Erfindung des Verfassers seyn müsse. Dann wie sollte man sich einen so erbarmungswerthen Stümper von einem Musiko einbilden können, der ein langes athemraubendes Laufwerk auf das Wort: Lust, in, u, setzen oder anbringen möchte?

andere gute und nützliche? und sind sie deswegen alle verwerflich? das hiesse, das Kind mit dem Bade ausschütten, und vieler ruhmwürdigen, theils verstorbener, theils noch lebender Opernverfasser Ehre fränken. *) Gesezt auch, sie hätten die theatralischen Regeln so gar genau nicht beobachtet, so hätten sie das, was wir bey manchem alten Poeten sehen, gethan, **) und zwar einen Fehler begangen, der aber vielleicht durch einen wohleingerichteten Hauptzweck, nämlich vor Lastern zu warnen und die Tugenden beliebt zu machen, ungemein weit überwogen wird. Die Aehnlichkeit, oder die natürliche Vorstellung einer Geschichte, soll allerdings das beständige Augenmerk eines theatralischen, ja einer jeden Gattung von Dichtern seyn, jedoch immer so weit, als es Zeit, Gelegenheit, Umstände und der eingeführte Gebrauch, oder der Geschmack der Zuschauer leiden will; ändern die sich wie die Kleidertrachten, warum sollten wir in Dingen, die lediglich allein auf die Belustigung der Sinne und die Ergehung des Gemüthes angesehen, und keine Glaubens-oder Staatsartickel sind, nicht etwas nachgeben? mir hat deswegen wohlgefallen, was Herr Steele

*) Daß man hier keine nachahmhaft machen wollen, hat seine Ursache, doch fehlet es bekanntlich nicht an deutschen, französischen und italienischen Exempeln, man darf, was die letztern betrifft, nur des Martelli und Metastasi von Rom, wie auch Maffei Stücke nachforschen, imgleichen des Crescimbeni poesia volgare nachschlagen, so wird man dessen schon überzeugt werden.

**) Terentii comisches Stück: Der sich selbst quälende Vater hat dagegen gezelet, und andere mehr.

Steele in seinem engländischen Spectator spricht: *)
 „Die Musik, Baukunst und Mahleren, sowohl als
 „die Dicht- und Rednerkunst, sollen ihre Regeln nach
 „dem allgemeinen und hergebrachten Begriffe, und
 „nach dem durchgängigen Geschmacke aller, keines-
 „weges aber aus den ursprünglichen Gründen dieser
 „Künste selber hernehmen, oder, daß ich deutlicher re-
 „de, der Geschmack, was diese Künste betrifft, soll sich
 „gar nicht nach der Kunst, aber die Kunst vielmehr
 „nach dem Geschmacke richten.“ Wie nun dieses
 einen allgemeinen Beyfall wirkt: so kann dieses nie-
 manden, als etlichen wenigen critischen Liebhabern ge-
 fallen, nach deren Sinne sich die ganze Welt wohl
 schwerlich kehren dürfte. Zwar ist die Aehnlichkeit
 ein wesentliches, und schier das Hauptstück eines thea-
 tralischen Gedichtes; wie aber, wenn man sagte, daß
 sie in keinem, es habe Nahmen, wie es wolle, fehlen
 müsse? zumahl wenn der Poet in seiner Entzückung
 ein Geschichtschreiber wird. Sollten wir auf diese
 Art alle Poesien durchgehen, was gilt's, wir fänden
 auch darinnen vieles auszusuchen, was wir denen ar-
 men Opern allein aufgebürdet lesen. Aber es fällt
 gar nicht schwer, die allerbesten poetische rechte Ge-
 burten lächerlich zu machen, wenn man ihnen die
 Dich-

*) Die eigentliche Worte heißen in Volum. I. num. 29.
 p. 111. der Ausgabe in 8. zu London 1726. Musik,
 Architecture and Painting, as well as poetry and
 oratory are to deduce their Laws and Rules from the
 general Sense and Taste of Mankind, and not from
 the principles of those Arts themselves. Or, in other
 Words, the Taste is not to conform to the Art, but
 the Art to the Taste &c.

Dichterfedern ausrupfet, und sie entblößet der gelassenen Vernunft darstellt.

Will man einen kleinen Blick in die alten Poesien, welche ursprünglich her allen Verfall haben, und als ein Muster angesehen werden, so müssen uns Homerus, Virgilius, Ovidius, und hiernächst auf gewisse Maße alle alte und neue Heldendichter ein Gelächter werden, daß wir mit le Clerc in Pharrasianis gestehen müssen: Die poetische Wahrscheinlichkeit falle gar öfters in das Unvernünftige und Possierliche. Ja, spricht man, theatralische und diese Gattung von Gedichten sind nicht einerley, jene sollen denen Sinnen die Sache so vorstellen, als wenn sie wirklich geschähen, diesen aber ist in ihren langen Umschreibungen, die alleine zum Lesen gemacht, und nicht an die Einheit der Zeit und des Orts verbunden sind, schon mehr erlaubt; ich antworte aber, daß, wenn solche die Wahrscheinlichkeit zu viel verletzen, sie eben so viel als jene fehlen. Die Pflichten eines Dichters, der zugleich einen Geschichtschreiber abgeben will, gehen eben auch dahin, daß er die Sache so natürlich vorstelle, als ob man in diese Zeiten, in diese Länder, und bey diese Völker versetzt wäre, und hierinnen kommen sie allerdings mit denen theatralischen Dichtern überein; wollte man nunmehr sagen, weil Homerus und Virgilius, ja Curtius, (denn seine Schriften werden, wie billig, für eine prosaische Poesie gehalten,) sich so schrecklich gegen die Wahrscheinlichkeit verhalten, man müsse sie alle aus der Welt verbannen, so käme das Unheil ziemlich strenge heraus. Wir dulden vielmehr wegen vieler anderer Schönheit und Nutzen ihre Fehler, und könnten, nach der Schule zu reden, eine

eine Art von einer hypothetischen Aehnlichkeit daraus machen, das ist, man setzet zum Voraus, daß der Dichter Entzückung zuweilen so schreibe. Diesem allem aber ohnerachtet, will ich einer Menge von elenden Operngeschmacter das Wort nicht reden, daß ich aber derentwegen sagen sollte, man müsse sie alle ausrotten, das klinget mir in Ansehung eines der gesammten Poesie zukommenden Fehlers, wie die Verlesung die Aehnlichkeit ist, zu harte.

Allein wir gehen weiter, und finden an denen Opern getabelt, daß sie insgemein gegen die wahren theatralischen Regeln in Ansehung der Einheit der Zeit und des Orts entseßlich fehlen. Ich weiß, was Aristoteles und etliche alte nach ihm, wie imgleichen verschiedene neue Geseßgeber dieses allerdings von denen theatralischen Stücken erfordern, ich bin auch zum Theil durchgegangen, was Franzosen und andre Landesleute hierüber für große Zwistigkeiten gehabt. Allein so begierig ich iederzeit gewesen, eine bündige Ursache dieser Grundregel zu erforschen, so vergebens ist all mein Nachspüren gewesen. Ist es abermahl die verlegte Wahrscheinlichkeit, so ist dieses gleich ieho mit beantwortet worden, ist es aber nur darum recht, weil es Aristoteles præceptormäßig befohlen, so verbindet mich der blinde Gehorsam so wenig dazu als unsere heutige Weltweisheit seinen verlegenen Spinnengenisten überhaupt den Staupbesen gegeben. Daß es aber nicht schöner und besser sey, wenn ein Operndichter dieses beobachtet, als wenn er solches ganz aus den Augen geseßet, das läugne ich keineswegs. Jedoch da er dichtet, das ist, wahre Begebenheiten mit Fabeln untermischet und auszieret, da ieder, der in eine Opera gehet,

gehst, zum Voraus weiß, daß er ein Gedichte sehen werde, so kann ihm auf seinem Platze sitzen bleibende, nicht so ungereimt und abentheuerlich fürkommen, wenn er in Gedanken aus einer Zeit in die folgende, von einem Lande in ein anderes derselben Nachbarschaft, ohne sorgliche Gefahr versetzt wird. Eben dieses wird in der mehrermähnten critischen Dichtkunst als eine hochdringende Ursache der Einheit des Orts und der Zeit angeführet, ich kann mich aber in Wahrheit nicht entbrechen, zu sagen, daß sie mir nichts weniger als bündig scheine. Allein, spricht man, wo bleibt die Aehnlichkeit? ich versetze: da, wo sie in allen Arten von Gedichten bey andern Vorfällen bleibet, welchen, wie es scheint, erlaubt seyn soll, sie nach eigenem Gefallen zu kränken.

Gehen wir weiter, die Vorwürfe gegen die Singspiele zu betrachten, so werden sie ein ganz nagelneues Stück in der Poesie, wovon sich die Alten noch niemahls hatten träumen lassen, gescholten, ich meynte aber eben dieses an unserer poetischen Welt vielmehr zu rühmen als zu tadeln, welche durch Erfindungen, so denen Alten nicht bekannt waren, neue Veränderungen und Annehmlichkeiten erfonnen, das menschliche Gemüth durch Dichten zu ergehen. Wollten wir aber alles dasjenige allein regelmäßig und gut heißen, wie die Alten nur geschrieben haben, wo bliebe der Reim in unserer Poesie, der müßte, wie viele Verständige eifrig aber umsonst bemühet gewesen, gänzlich verbannet seyn, denen man aber allezeit das alte Herkommen, den allgemeinen Geschmack und den eingeführten Gebrauch entgegen gesetzt. Könnte man dieses aber auch denen Opern nicht zum Schutze gleich-

gleichfalls thun? die bereits einen ziemlich alten Adel erworben, ja, was sage ich, vielleicht ihren Ursprung und Gebrauch in der Römer Zeiten finden. Wir lesen sowohl in denen bürgermeisterlichen als kaiserlichen Geschichten so manche Spur, daß man ungemein prächtige und mit vielem Flug- und Maschinenwerke ausgezierte Schau- und Singspiele aufgeführt, daß man ohne große Verletzung der Wahrscheinlichkeit wohl mutmassen kann, es möchte ein unsere heutigen Opern schier gleichkommendes Werk gewesen seyn. Was hat insonderheit Nero für unbeschreibliche Kosten darauf verwendet, woben er selber als ein Sänger mit aufgetreten, und von denen Zuschauern bewundert worden. *) Diesemnach kann ich keinesweges den Italiener Cesti, noch den Franzosen Lully, für einen Erfinder der Opern, wohl aber als einen Erneuerer derselben ansehen, und ihnen ein weit ansehnlicheres Alter zuschreiben, ob gleich keine Gedichte

*) Die Lebensbeschreiber dieses und anderer Kaiser geben uns hiervon nicht geringe Spuren, ohne daß man verschiedener Poeten Stellen allhier gedenken darf. Der erwähnte Kaiser aber triebe diese Lust und die Liebhaberey zu der Musik so unmäßig weit, daß er alle Pflichten und Sorgen bey Seite setzte, und darinn sich vor andern hervorzuthun trachtete. Da er war diesfalls so eifersüchtig, daß er seinen ältern Stiefbruder, Germanicum, dem eigentlich das Regiment gebühret hatte, aus Haß umbringen liesse, bloß dieweil dieser Prinz eine schönere Stimme hatte, als er, ihn auch durch ein gewisses anzügliches Lied, nachdem ihm einsmahls zu singen auferleget worden, zum Zorne gereizet hatte. Siehe hiervon Tacit. ann. lib. 13. c. 25. und Sueton. in Neron. c. 33.

dichte davon mehr auf unsere Zeiten, wie muthmaßlich gar viele andere Schriften, übrig geblieben. Es wird vielleicht damit wie heut zu Tage gegangen seyn, da die vornehmsten und größten Poeten sich nicht damit bemenget, und es denen kleinern, ihrem Sinne nach überlassen haben, vermuthlich weil sie aus Hochmuth sich etwas von Musicis einreden zu lassen, und aus Mangel der Wissenschaft von andern hiezu erforderlichen Künsten, oder auch des Geistes und der Fähigkeit nicht hiezu geschickt gewesen. Wer weiß es auch, ob nicht obidische, maronische und andere Stücke verlohren gegangen?

Damit wir uns aber bey leeren Muthmassungen nicht aufhalten, weil es ohnedas heißen möchte, was vor Alters unrecht gewesen, das könne die Länge der Zeit allein nicht billig machen, so wollen wir vielmehr noch erheblichere Einwürfe gegen die Singgedichte anhören. Die seltsame Vereinbarung der Musik mit allen Worten der Redenden, welche nicht nach der Natur ihrer Kehle, der Gewohnheit des Landes, der Art von schicklicher Gemüthsbeziehung gehöret wird, sollen uns die Opern lächerlich machen. Das ginge wohl an, wenn wir ganz keinen Begriff oder Zuneigung für die Musik hätten, wenn wir alle das leere und unnöthige Dichten, so allein zum Lesen gemacht ist, für die größte Vernüthsbelustigung in der Welt hielten, und wenn wir endlich alles Singen, wie Zwingel an dem Kirchendienste getabelt, ausgerottet wissen wollten. *) Was aber der uralte Gebrauch und der

*) Hulderich Zwingel, ein reformirter Theologus, der eine gute Zeit vor Luthero schon zu reformiren angefangen, war ein solcher Feind des Orgelschlagens;

der durchgehende Geschmack aller Völker in der Welt eingeführet und für schön gehalten, kann ein einzler Hasser der edlen Musik schwerlich aufheben. Ich brauche mich hierüber nicht weitläufig einzulassen, da man diese Sache in ohnzähligen Schriften mit Vor- und Widerspruche finden, unter andern aber des hochbelesenen und ritterlichen Verfechters der Tonkunst Herrn Capellmeister Matthesons und seiner Gegner Schriften hierinnen nachschlagen kann, welcher, wie er nicht der erste gewesen, so der Musik so viel, wo nicht mehr Kraft und Nutzen als der Poesie zugestanden, also auch versichert nicht der letzte seyn wird, der ihre Würde und den uralten Gebrauch, in den Geschmack aller vernünftigen Kenner beyder Künste vertheidiget.

Wäre die Rede des angezogenen Tabels nicht so allgemein, und überhaupt gesprochen, so hätte man gedacht, man schriebe gegen etliche Stümper von Componisten, deren elendes Zeug wohl auf dergleichen Art heraus kommen möchte; wenn aber erfahrene Meister, deren unser Deutschland sich mehr als tüchtiger Poeten zu rühmen hat, geistreiche Worte mit wohlausgesonnenen, und mit der Sache wohl übereinkommenden Tönen beleben, sie in das Ohr und Gemüth der Menschen weit natürlicher und reizender, als eine gemeine hergeschlapperte Rede einbringen machen, Furcht, Schrecken, Freude, Vergnü-

DD 2

und des figural und choralischen Kirchengesanges, daß er es lächerlich vorzustellen eine Supplik vor dem Rath zu Basel dieserwegen absange. Vid. Ren. Andr. Kortum Vorrede über die Paraphras. derer Psalmen, 4 Franckf. 1716. p. 8. in notis.

gnügen, Betrübniß, Sorgen, Zweifel, Angst, Verachtung, Jorn, Mitleid, und dergleichen Leidenschaftten mehr der Natur gemäß und ähnlich vorstellen, so empfinden alle unpartheische in ihrem Herzen weit ein anders, als was der angeführte Tadel sagen will. Alsdann weinen und lachen, schelten und klagen die Sänger wohl nach Noten und Takte, gleichwie es die Kunst mit sich bringet, verbergen aber jedoch alles dieses vor denen Ohren der Verständigen und Unverständigen so wohl, daß die erstere die Sache in'umgemeiner Aehnlichkeit der Natur solcher Zufälle, und in reiflich vorher überlegter Kunst, die andere aber, wie Orpheus Zuhörer, stummer weise bewundern müssen. Giebt es zwar derer unbedachten Componisten vielleicht hier und da, ja vielleicht noch mehr, als derer geschickten, was schadet dieses aber der unschuldigen Kunst an und für sich selber?

Ferner heisset es in eben dem Schlußcapitel des besagten Buchs, man fände in Opern nichts als übel formirte Charactere, so Theils immer einerley, Theils ganz unnatürlich seyn, und das mag abermahl in schlechten wohl wahr seyn; sind sie aber darinn alle so? und giebt es nicht wohl eben so viel elende Trauer und Lustspiele, ja andere übel gerathene Gedichte? Weil man aber zu solchen haupttheatralischen Stücken insgemein, die sonderbarsten Geschichte grosser Regenten nimmt, so mag es wohl seyn, daß darinnen Begebenheiten vorkommen, die man im gemeinen Leben nicht siehet, daß Kronen um ein Weibsbild verlassen, daß Helden einen geringen Schimpf höher ausnehmen als der Schussflicker aus meinem hiebei gedruckten Nachspiele, daß unerbittliche

che Schönen sich mehr sperren, als manche Magd, und dergleichen mehr. Wer dieses alles für Thaten einer andern Welt ansiehet, darf nur die wahren Geschichte dieser unsrigen ohne alles Fabelwerk nachschlagen, so wird er noch weit saltzamere Begebenheiten, die doch darinn alle wahrhaftig geschehen, zur Genüge finden. Mit eben so wenig Worten lassen sich auch die Vorurtheile, daß Opern Beförderer der Wollust, Verderber guter Sitten, Bezauberer der unvorsichtigen Gemüther, und so weiter seyn, abwenden. Haben Dichter dergleichen, wie mir selber wissend ist, geschrieben, ja haben Componisten solche aufgeführt, so haben sie freylich nichts löbliches gethan, aber darum ist es, abermahl so zu sprechen, nicht allemahl so ergangen. Hat es dann nirrahlen gute, erbauliche und lehrende gegeben? Mich deucht, ich hätte dergleichen nicht allein gelesen, sondern auch in verschiedenen Sprachen aufführen sehen; und wenn man untersuchen sollte, ob mehr unartige comische und tragische Spiele, woselbst wegen gemeiner Rede einem geilen Comödianten viel mehr erlaubt ist, einen artigen Joten, als ein so genanntes Impromptu mit unterlaufen zu lassen, als einem Sänger, dem es Vorschrift, Takt und Musik verbiethet, in der Welt seyn, so halte ich der erstern Anzahl weit grösser, als derer letztern. Eine Spinne sauget aus allem Gift, und ein geiles Herz findet überall Zunder. Müssen es aber unter allen Gedichten die Opern seyn, die man dessen beschuldiget? Gibt es nicht eine Menge gereimter, aber mit der Ehrbarkeit sich wenig reimender Gedichte, die weit ärgerlicher sind, als Opern? Und wenn man alle

theatralische Stücke genau besehen will, so sagen viele nicht unbefugt, es taue keines, und seyn Dinge, die, nach der Schärfe genommen, Christen nicht geziemen. Wollte man aber es mit dem Mantel einer Warnung vor Laster, Aufmunterung zur Tugend, eines Spiegels löblicher Thaten, einer erlaubten Gemüthsergehung durch unschuldige Künste, und so weiter, zudecken, so haben allezeit Opern, das Vorrecht vor Comödien, weil sie mit mehrerem Bedachte verfasst, mit viel eingeschränkterer Art, auch äußerlichem Scheine der Ehrbarkeit, aufgeführt, und mit mehrerer Ehrerbietigkeit angeschauet werden. *)

Betrachten wir die Personen die sich dazu gebrauchen lassen, so trifft man an Sängern noch insgesamt mehr ehrliebende und besser gesittete Menschen, als bey einer zusammen gelaufenen Horde deutscher Comödianten an, unter welchen man bis heut zu Tage, an den meisten Orten nichts anders, als gleichsam

*) Von dem eigentlichen Nutzen und Endzwecke der Schauspiele überhaupt lässt Ramsay in *Voyages de Cyrus*. 8. Amsterd. 1728, p. 169. seinen Solon folgender massen wohl reden: je ne pouvois dompter ces ames republicaines & indociles qu'en me servant de leur penchant pour le plaisir, afin de les captiver & des les instruire. Je leur fis représenter dans ces spectacles les funestes suites de leur desunion & de tous les vices ennemis de la société, les hommes assemblés dans un même lieu passoient ainsi des heures entieres à entendre une morale sublime, ils auroient été choqués des preceptes & des maximes, il falloit les éclairer, les réunir & les corriger sous prétexte de les amuser, &c.

sam den Schaum des Pöbels findet. In einem solchen Rufe stehen sie wenigstens so wohl bey allen Ausländern, als auch denen meisten Einheimischen. Jedoch will ich dadurch keinesweges behaupten, daß es nicht bessere geben könne, dieweil ich noch keine andere gesehen, vielweniger gedenke ich durch gegenwärtiges Urtheil rechtschaffenen Leuten zu nahe zu reden. Gleichwie aber dieses zu unserer Sache gar nichts thut, so halte mich auch dabey nicht auf, zumahlen da ich fürchte, man könne mir ein und anderes Exempel eines Schwärmers, oder die Masse allzuviel liebenden Rohrdommels unter denen Sängern auch erweisen.

Wenn nun aus allem angeführten erhellet, daß der Vorzug der Comödien vor denen Opern noch eben so gar ausgemacht nicht ist, so gereicht die öftere und kostbare Veränderung des Schauplazes und des Maschinenwerkes denen letztern ebenfalls nicht zum Nachtheile. Sie erweisen vielmehr, daß die vornehmsten Künste, nämlich die Mahleren, Mechanik, Bau- und Perspektivkunst, Musik, Tanz und Erfindungskunst in Kleidern, Feuerwerkerey, Poesie und Redner Vortheile ihr bestes mit gesammten Kräften anwenden und sich vereinbaren, um des Zuschauers Sinn und Gemüthe zu ergetzen und ihm ein prächtiges Sabel oder Dichtwerk vorzubilden, wenn zu gleicher Zeit ihm eine löbliche Heldenthat nach hergebrachter oder hypothetischer Wahrscheinlichkeit zur Nachahmung tugendhafter und guter Sitten vorgestellet wird. Wollten aber die weg-

die Wahrscheinlichkeit gar zu zärtlich verliebtes Auge verlesen, so will ihn erinnern, daß es in allen poetischen Geschichtsbeschreibungen nicht anders hergehet. Der Verfasser erbittet sich darinn den Beystand einer Gottheit, diese kommt in Wolken, und stärket ihn, führet ihn bey dem Schopfe durch die Lüfte, und da geschieheth, ich weiß nicht alle, was für Wundersachen, welches alles er so deutlich, als ob es iso geschähe und vorgienge, beschreibet, so ferne, er es anders recht machen will. Wollte man aber sagen, es gelte der Schluß von andern Poesien auf die theatralische nicht wohl, so antworte, daß ich nicht weiß warum? Alle sind Gedichte, *) das ist, Erfin-

*) Die Uebereinkommung oder die Vergleichung derer dramatischen mit anderen epischen Gedichten giebt uns der vorangezogene Verfasser Ramsay in *Voyages de Cyrus* p. 182. nebst dem Hauptendzwecke den ein theatralischer Dichter haben soll, folgendermassen wohl zu erkennen, wenn er dabey noch über das behauptet, daß ungewöhnliche, wunderbare und seltsame Dinge auf dem Schauplaze eigentlich vorgestellet werden müssen, und den Solon also sprechen läßet: *Le theatre est un tableau vivant des vertus & des passions humaines. L'esprit trompé par l'imitation croit voir les objets. Vous avez lû autrefois notre poete Homere, on n'a fait que racourcir le poeme epique pour composer le dramatique, l'un est une action reiterée, l'autre est une action representée. L'un raconte le triomphe successif de la vertu sur les vices & sur la fortune. L'autre fait voir les maux inopinés, causés par les passions. Dans l'un on peut prodiguer le merveilleux & le sur naturel, parce qu'il s'agit des actions he-*

Erfindungen, Vorgebungen, 2c. schweiset nun ein Poet in seiner Bemühung eine Geschichte recht natürlich vorzustellen, gegen die Wahrscheinlichkeit so übernatürlich aus, ja gereicht dieses ihm vielmehr zum Lobe, als einem Vorwurfe, und beimäntelt man es alsdann mit der so genannten hypothetischen Wahrscheinlichkeit, *) warum soll es in denen Singge-

Ob 5

dichten

roiques, que les Dieux seuls inspirent, dans l'autre il faut joindre le surprenant au simple & montrer le jeu naturel des passions humaines, en entassant merveilles sur merveilles. On transporte l'esprit au delà des bornes de la nature, mais on ne fait qu'exciter l'admiration en peignant au contraire les effets, que les vertus & les vices produisent au dehors & au dedans de nous. On rammene l'homme a lui même, & l'on interesse le coeur en amusant l'esprit. &c.

- *) Man hat sich allhier und vorher dieses Wortes vermuthlich mit eben dem Rechte bedienet, als damit die größten Unwahrscheinlichkeiten in Fabeln vertheidiget und gut geheissen werden. Daß Thiere, Bäume, Berge und allerley leblose Dinge, ja Werke die nur im menschlichen Gehirne ein Etwas sind, reden, gehen, streiten, u. s. w. kann der Vernunft nichts weniger als ähnlich heißen, jedoch ist es hergebracht und schön, warum sollte es nun in theatralischen Fictionen so gar ungereimt seyn, daß wunderbare Dinge geschehen, die man sonst nicht sieht. Spricht man, die Fabeln hätten sich durch ihr Alter und ihr eigentliches Wesen, so darinnen eben bestehet, in einen bessern Besitz gebracht, und unterschieden sich eben dadurch von andern Gedichten, so kann man derer Opern Herkommen, wie oben erwähnt, auch nicht so genau wissen, und eine Art von einer solchen Wahrscheinlichkeit ihnen ebenfalls zukommen lassen,

dichten allein eine Schande seyn? Bilden und stellen doch die Tragödien und comische Spiele Strassen und Zimmer auf Tuch gemahlt ebenfalls vor, soll da die Vernunft nicht auch denken, es sey was verstelltes. Ja, spricht man, die laufen aber nicht sichtbarlich davon, wie in Opern. Das ist wohl gut, aber der uralte Gebrauch hat dieses zur Verwunderung des Zuschauers nun einmahl so hergebracht; alles soll darinnen ergehen, und das Gemüth zur Lust reizen, keiner aber unter denen Zuschauern wird mit einer so hartnäckigen Liebe zur Aehnlichkeit in den Schauplatz kommen, der nicht zuvor wisse, man singire und spiele, und wolle durch allerley Künste und Vorthelle die Sinne vergnügen. Doch kann ich anben selber nicht bergen, daß mir unnöthiges Flug- und Maschinenwerk, insonderheit aber Zaubereyen, als die Zuflucht der Stümper, nicht eben zum besten gefallen. Soll das Auge durch dergleichen mechanische Kunststücke befestiget werden, so geben prächtige Einzüge, Vermählungen, Opfer, Schlachten, Belagerungen, Turnire und der alten Götter Historie Gelegenheit genug an die Hand, ohne, daß man nöthig hat auf die läppische Knotenlösung der Zaubereyen zu fallen. Inzwischen ist die Absicht hierinnen, zu ergehen, Verwunderung zu reizen, die Dienste so vieler vereinbarten Künste zu zeigen, und mit einem Worte zu gefallen; nicht aber Schrecken, Betrübniß, Zahren und Furcht allein zu erregen, wie solches die tragischen Liebhaber als etwas schönes dünket.

Möchte

obgleich ihr eigentliches Wesen von Fabeln und andern Gedichten im übrigen unterschieden bleibt.

Möchte man aber fragen: was kriegt der Verstand dabey zu gedenken? so erwidert man: dasjenige, was er bey Anschauung aller Künste zu denken hat. Was bekommt doch der Verstand bey dem Betrachten einer schönen verfertigten Statue, eines annehmlichen Gartens, eines künstlichen Gemäldes oder Gebäudes, einer meisterlichen Goldarbeit zu gedenken? Dasjenige, daß es schön und hoch zu schätzen sey, gleichwie es in allen Künsten auf kein anderes Denken angesehen ist.

Hiernechst muß ein tüchtiger Opernschreiber aus der Sittenlehre und denen Regeln der Klugheit zu leben das Erbauliche und lehrende als den Hauptendzweck nicht vergessen, so hat der Verstand bey der Augen und Ohrenlust, das seine vollständig auch. Alles dieses findet man also in Opern bey-sammen, aber in keinen tragischen und comischen Spielen. Alles dieses wissen auch vernünftige Operndichter zur Belustigung wahrer Kenner von allen Künsten, und nicht nur derjenigen, die eine allein schätzen und andere aus Unwissenheit schmähen, geschicklich anzubringen. Fragte man nunmehr aber, wo dann diese, bey der Menge so vieles unnützen Zeug-es, das den Nahmen einer Opera nicht verdienet, zu finden seyn, so gebe ihm zur Antwort, daß ich mich wohl erinnere, dergleichen in allen Sprachen gefunden zu haben, auch davon ein vollständiges Verzeichniß geben werde, so bald man mir das Register derer nichtswürdigen zugestellet haben wird. Sollte mir das erste nun eine Schwierigkeit geben, so würde das andere ohne Zweifel etwas mißlich seyn, obgleich es, wie ich fürchte, mehr Papier als das
Mei-

Meinige erfordern würde. Bestehe ich aber hie-
 durch selber, daß es mehr tadelhafte als gute gebe,
 so hebt es deswegen den Wehrt derer Singspiele an
 und für sich nicht auf; giebt es doch mehr böse als
 gute Menschen in der Welt, es fällt aber darum
 der Wehrt der Tugend nicht hinweg. Wendete man
 nun gleich dagegen ein, daß wir bey der gegenwär-
 tigen Vertheidigung an den Tag legten; daß unser
 Geschmack bey weitem nicht so geläutert sey, als bey
 benachbahrten Völkern, worunter viele gelehrte Köpfe
 die Opern gänzlich verworfen, so wäre iedennoch auch
 dieses Untersuchens wehrt, wenn man es anders für
 verantwortlich hielte, den Leser nach so vielen Um-
 schweifen, mit grösserer Weitläufigkeit zu überla-
 den. Jedoch kürzlich etwas davon zu gedenken, so
 kann man aus dem vorhergehenden leichtlich urtheilen,
 daß man aus etlicher blinden Liebe zu Tragödien ih-
 ren Geschmack deswegen nicht für erlauchter hält,
 als anderer, welche die Singspiele darneben in ihren
 Würden lassen, von welchen letztern man bereits eine
 ziemliche Anzahl von Schriftstellen zusammen gesu-
 chet hatte. Was würden sie aber helfen, da man
 billig der Meinung ist, daß, was mit Vernunftschlüs-
 sen nicht kann bewähret werden, durch Benfälle derer
 Scribenten zu einer schlechten Wahrheit gebracht
 werden könne. Vielmahls schrieb ein parthenischer,
 oder wohl gar erkaufte Riel etwas, das ohne diese
 Umstände vielleicht nicht in die Welt gekommen wä-
 re. *) Vielmahls reichten die Schwingen eines
 Dich-

*) Wenn man gleich diesen Umstand von etlichen Ver-
 ächtern derer Opern alhier mit Vorbedacht ver-

Dichters wegen Ermangelung und Unwissenheit anderer behelfenden Künste nicht zu, daß er sich daran zu wagen getrauet, aus Mißgunst aber gegen andere, so dieses vielleicht hatten, die Sache lieber zu verkleinern suchte. *) Vielmahls litte ihr eingebildeter Hochmuth nicht, daß sie sich durch Künstler, so mit zu Singspielen gehören, was einreden lassen woll-

schweigen will, so kann man jedoch den St. Evremont, Racine und den engelländischen Spectator mit Fuge einer sichern Partheylichkeit beschuldigen, indem sie tragische und comische Stücke selber vorher geschrieben, ehe sie ihr unglimpfliches Urtheil von Singegedichten gegeben. Weil sie nun den Abbruch, den die Opern ihren Stücken mehrentheils gethan, mit scheelen Augen angesehen, so konnte wohl ihre Critik nicht anders als ungeneigt für die ersten ausfallen. Ueber das stehet insonderheit St. Evremont mit vollem Rechte in dem Verdachte, daß er sich darinnen eine besondere Ehre gesucht, dasjenige, was andere gut heißen, zu vernichten.

- *) Hierunter kann man, nach dem Zeugnisse vieler Franzosen, den la Bruyere nicht ohne Grund setzen, die ihm mit vielen sehr heftigen Spöttereien seine unzulänglichen Behauptungen und seinen Dünkelwitz vorgerückt haben. Der einige so genannte Marville in *melanges d'histoire & de litterature*, 8 Paris 1725. I. Vol. von p. 399 bis 426. soll genug seyn, dieses zu bestätigen, allwo er Stück für Stück, die Lobrede des Mr. Menage, die er diesem Verfasser beigelegt, durchgehet, widerleget und recht gründlich durchziehet. Er erwähnt p. 401. daselbst eben die Stelle, die in der critischen Dichtkunst p. 607. von denen Opern angeführet ist, sezet aber hinzu: *Regardés un peu, combien il faut faire de dépense & mettre des choses en oeuvre pour avoir l'*

wollten. *) Vielmahls war es auch ein unmäßiger Trieb zur Critique, damit man mit seinem Wiſe, in Beurtheilung anderer, alle Mercurcs, Journales und Bücherauszüge überhäufen könne. Mit welchem Efel aber unpartheyiſche Augen dergleichen nur allzu-

avantage, je ne dis pas de divertir (car l'entreprise n: seroit pas humaine) mais d'ennuier Mr. de la Bruyere. Ne seroit ce point pour faire vailler ce galant homme & l'endormir, que le Roi auroit dépensé des millions & des millions à bâtir Versailles & Marly? Hieraus erkenne man, ob der vermeynte Wehrmann tüchtig sey, derer Singgedichte Wehrt zu schmählern?

- *) Daß der angeführte Boileau hierunter zu zählen sey, erweisen abermahl viele französische und holländische Scribenten. Die einzige Stelle, so sich in der französischen Uebersetzung der mentischen Charletaneria erudit. 8. a la Haye 1721. p. 164. in not. findet, kann genug seyn, dieses zu erweisen, wenn es von Boileau daselbst also heisset: Mais voici ce qui m'étonne, c'est qui se soit trouvé un poete & même un de plus orgueilleux & de plus enterés de lui même, qui ait pu avouer, qu'un bon poete n'est pas plus nécessaire a un état qu'un bon joueur de quilles, &c. Thut nun zwar der letzte Umstand zu unserm Beweise nichts, so erhärten ihn doch die erstere Beschreibungen. Uebrigens achtet man für überflüssig, die andern gegengesinnten Schriftstellen zu widerlegen, angesehen, die meisten gegen des Quinauts zum Theil schlechte und fehlerhafte Opere gegangen, eben als wie Neukirch nur von bösen venetianischen redet, derowegen aber sind sie nicht alle so, und derentwegen giebt es nicht gar keine gute.

zurweitläufiges Zeug angesehen, liest man ebenfals nicht selten. Desters hätte wohl die Vernunft bey dem Federkriege solcher Gegner sagen mögen, wenn ein ieder verschiedentlich ein theatralisches Stück auf seiner Goldwage abgezogen, beyde könnten recht haben. In Dingen von Geschmacke gehet es auch nicht anders. Nehmen wir dieses Wort *physice*, so giebt es uns kein verwerfliches Gleichniß ab. Das gemeine Sprüchwort sagt: man solle nicht darüber streiten; und es kann einem das süße, einem andern das sauer-süße, einem dritten das bitterliche, und so mehr, am allervorzüglichsten und besten dünken, im-mittelst ieder recht haben. Ja, spricht man, die Vernunft müsse es doch entscheiden, und diesem ste-het man nicht ab, wenn es nur damit nicht so be-schaffen wäre, daß eben dieselbe, nachdem man es ansiehet, nicht auf mehr als einer Seite statt finden könnte.

Bisher habe ich meistens auf französische Schrif-ten abgezielet, wäre es aber so unbefugt, wenn ich auch aus denen Stellen gedachter critischen Dicht-kunst das letztere Absehen auch vermuthete? Sollte ich darum den Geschmack unsers Vaterlandes für weit erlauchter er halten, wenn wir sein öfters Ge-le-genheit fänden, alle Zeitungen und Monatblätter mit delphischen Urtheilen über deutsche Tragödien anzufüllen? Selbe auch in der nurmehr beliebten Schreibart, nämlich der heimlich beissenden, an den Tag zulegen? oder in Nachahmung derer Franzo-sen uns über Kleinigkeiten zu balgen? Ich meines wenigen Ortes kann es sicherlich nicht sehen, und will minder froh seyn oder wünschen, daß das Opern-
we-

wesen in Deutschland mehr und mehr in Ab. hingegen die Trauerspiele in das Aufnehmen kommen. Mein Wunsch wäre vielmehr, daß alle Künste und Wissenschaften immer wüchsen, und wir das so genannte Meisterstück menschlicher Erfindungskunst, den Zusammenfluß aller poetischen und musikalischen Schönheiten, den Sammelplatz aller sinnlichen Ergötzlichkeiten nicht verlöhren oder untergehen ließen. Mag dieses zu Leipzig aus weit andern Ursachen als dem zunehmenden Geschmacke geschehen seyn, so ist es an mehreren Orten als p. 613. gedachten Buches meldet, empor gekommen, und dürfte wohl von grossen, ja denen größten Häuptern unsers Vaterlandes nicht so geringe, als man glaubet, geschätzt werden.

Daß übrigens ein ieder nach seinem Gutfinden denkt und schreibt, giebt man billigermassen zu, wenn man aber aus Mangel des Begriffes andere vernichtet, das halte ich allerdings Widerlegens werth, und das war die Ursache dieser mir unter den Händen erwachsenen Rede. Mich deucht aber, der Leser werde lächelnd mir noch eine vorrücken können, die vermuthlich so lauten möchte: In dieser Sammlung von Gedichten ist auch eine Opera. Ja wohl, und derentwegen sehe ich schon im Geiste das Buch zuschlagen und wegwerfen. Ich muß aber dabei gestehen, daß das Lesen und Belieben an griechischen Geschichten mich vor mehr als einem Jahre dazu verleitet. Selbiger Zeit wurde man zum Operndichten ermahnet, und dem habe ich also damahlen zu folgen mich unterfangen. Nunmehr aber, da diese Arbeit Anstoß leidet, und unter das alte Eisen
 tom.

kommen soll, so reuet es mich. Jedennoch aber lasse diese poetische Mißgeburt (daß ich mit der angezogenen Dichtkunst rede) nicht weg, und gebe ihr nach denen rechten Kindern, wie billig, die letzte Stelle im Buche, dieweil ich mir schmeichle, es möchte wenigstens ein noch brauchbares Lesestück abgeben können, wenn es den Strich eines vollkommenen Singegebildtes nicht hält. Die Einheit der Zeit fällt mir so gleich auf das Herz, wie imgleichen die Länge der Geschichte, die Anzahl der Personen, und wer weiß es alles was noch mehr. Hätte die Verachtung derer Opern mich aniso nicht abgeschreckt; so hätte es vielleicht von neuem durchgesehen, allein da diese Dinge keines Augenmerks mehr werth geschätzt werden wollen, so nehme mir die Mühe nicht. Genug, wenn mein Hauptendzweck zu lehren an etlichen Stellen sichtbar wird.

Zum Glücke habe sie pur Deutsch verfasst, und keinen Mischmasch von Sprachen, das mir niemahlen gefallen, daraus gemacht. Ob ich aber nicht eine poetische Sünde mit meinen italionischen hieben befindlichen Cantaten begangen, das wäre eine andere Frage. Es sind Gedichte, folglich können sie auch mit meinen andern, so hinkend als sie auch seyn mögen, denen liebhabern der Singekunst zu Gefallen mit unterlaufen. Das osterwehnte critische Werk sagt p. 327. daß in denen ältesten Zeiten alle Dichter Sanger gewesen. Wollte man nun alles nach dem alten Maasstabe nehmen, und nichts gut heißen, als was damahlen bräuchlich war, so könnte man eben eine solche Strafpredigt über diesen Umstand, wie andere über Aristotelis Poetik machen, ich

bescheide mich aber, daß die Zeiten den Gebrauch ändern. Genug, wenn Dichter einige Kenntniss von der ihr so nahe verschwisterten Kunst, und keinen Widerwillen gegen dieselbe haben.

Doch da ich von dem Singen gleich izzo Erweh-
nung gethan, so kann ich nicht umhin, zu Vertheidigung
meiner italienischen Cantaten, einer Meinung zu ge-
denken, die vielleicht so viel, als mein vorhergehenden
dem Anstosse unterworfen seyn möchte. Ver-
theidiger unser Muttersprache gerathen einmüthig in
Zorn, wenn man selbige ändern in der Würde nach-
sehen will. Ich selber bin ja nicht der letzte, der ihr
nach seinem Vermögen in allen Stücken das Wort
spricht, und sich über die nicht genug zu preisende
Bemühung etlicher löblicher Gesellschaften, so die-
selbe noch mehr in Aufnahme zu bringen sich höchst-
rühmlich angelegen seyn lassen, auf das empfindlich-
ste erfreuet. Jedoch will mich eine lange Erfah-
rung einer sichern Wahrheit dergestalt überzeugen,
daß ich sie zufällig allhier nicht mit Stillschweigen
übergehen kann. Die Rede ist hier von Singge-
dichten, derohalben spreche auch bloß allein von die-
sem Gebrauche, und dazu kann ich sie, nämlich un-
sere Muttersprache, eben so tauglich als andere nicht
halten. Ich will meine Ursachen anführen, und es
alsdenn allen erfahrenen Unpartheyischen überlassen.
Ich untersuche aber dabey nicht, ob eine Sprache
in ihrem Ausdrücke, in ihrer Kürze, Anmuth, Reich-
thume und Bündigkeit Vorzug vor einer andern ha-
be, sondern ich setze nur dieses zum Grunde, daß ei-
ne jede Sprache, die sich derer lautenden Buchsta-
ben i und u so viel, ja mehr, als derer anderen a, o
und

und o bedienet, nicht so tauglich zu der Musik sey, als eine, die das Gegentheil hat, weil jene dem Ohre widerlich, und diese hergegen angenehm sind. Ich sage ferner, daß jede Sprache, die in ihren Wörtern einen häufigen Zusammenlauf von Consonanten oder mitlautenden Buchstaben braucht, weniger geschickt zum Singen, als eine andere sey, die diese Härte nicht hat. Gleichwie auch imgleichen diejenige Sprache, die mehr viel als einsylbige Wörter hat, sich am besten zu der erwähnten Sache schicket. Wollten wir nun die geläufigsten europäischen Sprachen durchgehen, so finden wir, daß, nach obigen Sätzen, keine zu der Musik dienlicher sey, als die Italienische, nach derselben die todte Sprache, nämlich die Lateinische, so aber heut zu Tage nicht anders als zu gewissen Kirchenstücken gebräuchlich ist. Auf die erwähnte lasse ich die Spanische, so dann die Französische, nunmehr aber erst die Deutsche, Engelländische, Nordische und andere Sprachen folgen, die mit ihren zwingen, quetschen, lispeln, verschlucken, und so mehr, nicht ohne Mühe aus dem Halse rutschen. Je weniger die Zunge gebunden, der Mund geschlossen, und die Muskeln des Halses angestrengt sind, je deutlicher, ungezwungener, leichter und annehmlicher läßt sich eine Sprache gebrauchen. Erwäget man nun unsere ohnzählliche mit Consonanten und denen Vocalbuchstaben i und u gepfropften Worte, hergegen derer Italiener gelinde und mit offenem Munde mehrentheils ausgesprochene Reden, so daucht mich, man müsse sehr hartnäckig oder eingenommen seyn, wenn man die letzte der ersten nicht vorziehen wollte. So wenig die ge-

meine thörichte Liebe für fremde Sachen mich dieses behaupten macht, so wenig bestrebt mich auch, wenn bey rechten Musikverständigen deutsche Texte nicht sonderlich geachtet werden. Ich lasse es also selber gelten, daß das weichliche Welsche in diesem Stücke dem männlichen Deutschen vorgehe, und dieses war eigentlich der Antrieb, wodurch ich das Herze gefas- set, mit meinen italienischen Cantaten unter denen Deutschen zum Vorscheine zu kommen, obgleich eines bescheidenen Prof. Poeseos zu Helmstädt weyland Herrn Infers Dissert. de poesi, disciplinarum prin- cipe, 4. 1720. p. 6. Warnung mit öfters im We- ge gestanden, wenn er spricht: Solacismos constru- ctio referet, nisi indolem linguae exacte calluerit poeta &c. Trifft mich nun dieser Vorwurf, ohner- achtet mein ehemahliger langer Aufenthalt in fremden Landen mir etwas schmeicheln wollte, so will ich mich iedennoch als einen Ausländer gerne für schuldig erken- nen und gestehen, daß verschiedene wohl bekannte Componisten sie schon längstens in Händen gehabt, und solche ohne gegenwärtige Herausgabe dennoch bekannt geworden.

Dieses ist endlich alles und genug, ja vielmehr zu viel, was ich bey dieser geringen Nebenarbeit dem ge- neigten Leser zum voraus zu sagen für rathsam erachtet habe; Welchen Nahmen ich ihr mit Vorbedacht gege- ben, weil es Dinge sind, wovon ich eben mein Haupt- werk nicht mache.

Non equidem hoc studeo, bullatis ut mihi nugis
Pagina turgescat, dare pondus idonea fumo.

Perf. Sat. V. 19.

II. Forts

II.

Fortsetzung von Christoph Gottlieb Schröders Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musiko erwiesen.

§. 88.

Der Königin aller Wissenschaften eine weitläufige Lobrede hier zu halten, würde eben so viel seyn, als wenn ich meine Leser beschuldigen wollte, ob hätten sie aus der alten und neuen Geschichte der Gelehrsamkeit noch nicht erkannt, daß die Mathematik allen Wissenschaften und Künsten iederzeit höchstnützlich gewesen sey. Vielmehr lässet sich aus dieser Anzeige schon muthmaßen, daß die vornehmsten mathematischen Wissenschaften, eben sowohl wie die philosophischen, den Anfängern der musikalischen Composition mit gutem Rath und That reichlich an die Hand gehen, woferne sie gehörig darum ersuchet werden. Ich habe zwar wegen dieser wichtigen Sache meinen Sinn schon hin und wieder beläufig zu erkennen gegeben: Allein mein obiges Versprechen erfordert, mich darüber ausführlicher zu erklären. Demnach werde ich erstlich die unterschiedenen Gattungen derer Herren Componisten beschreiben; zweyten den richtigsten Weg zeigen, auf welchem ein Anfänger der musikalischen Composition, vermittelst einiger mathematisch-philosophischen Wissenschaften, zur menschmöglichen Vollkommenheit gelangen kann. Drit-

tens und zum Beschluß will ich dem critischen Musiko wegen des 71 und 72sten Stückes die sich ausgebetene Gerechtigkeit nach Verdienst wiederfahren lassen.

§. 89. In Deutschland sind kaum so viel Städte und Dörfer als Componisten. Diese zerstreute Herren haben mich, wider ihren Willen, einer großen Mühe überhoben, da sie sich in folgende sieben Classen gestellt:

In der	} VII VI V III III II I	} Classe sind die	} Phantasirenden. Traurigmacher. Lustigmacher. Tongrübler. Wortklauber. Wortausleger u. Tonforscher. vollkommene Componisten.

Es würde mir ein leichtes seyn, aus den fünf untersten Classen wenigstens einen so abzuschildern, daß selbiger, ohne benzesetzten Namen, deutlich erkennet werden könnte. Allein wegen eines daher zu besorgenden lächerlichen Rangstreites, will ich nur etliche ihrer verwerflichen Eigenschaften kürzlich anzeigen.

§. 90. Die Septimaner schreiben ohne einzige Ueberlegung auf das Papier, was ihnen einfällt. Die meisten haben gemeiniglich weiter nichts, als auf dem Clavier oder einem andern Instrumente etwas spielen, die wenigsten aber gut singen gelernt. Hören sie eines berühmten Mannes Musik, so wollen sie gleich für Compositionseifer bersten. Ihr wildes Feuer treibet sie an, binnen zwei Stunden eine Cantata,

tata, ein Concert, oder ein Kirchenstück zu verfertigen, und wider ihren Willen einen vielfachen Diebstahl zu begehen. Haben sie alsdenn Gelegenheit, ihren Mischmasch hören zu lassen, so werden sie nicht böse, wenn der unvernünftige Pöbel sie öffentlich für erfindungsvolle Componisten schilt. Weil aber ihr Notenwerk nur aus blinden Einfällen entstanden ist, so nennet man sie billig auslachenswerthe Phantasten.

§. 91. Die Sextaner holen ihren Notenfranz ebenfalls nur von der trüglichen Einbildungskraft, und vermeynen deswegen die besten zu seyn: weil sie es für eine musikalische Sünde halten, andere Noten als vier Viertel und selten etliche Achtel hören zu lassen. An den 3 oder andere Takte wagen sie sich nicht, bis das Kirnæsfest herbenkommt, oder eine Brautmesse vorfällt. Ihre Zuhörer durchblättern unterdessen die Bibel oder das Gesangbuch. Einige reden von neuen Zeitungen. Andere nehmen von diesen betrübten Umständen Anlaß, die Musik überhaupt aus dem Tempel zu verwünschen. Treffliche Früchte der gesuchten Andacht! Jedoch getrost: denn man verspüret ieht mit Vergnügen, daß diese traurige oder vielmehr fromm-tunne Classe merklich abnimmt, und endlich gar eingehen wird.

§. 92. Die Quintaner werden sonderlich von den Stadtpfeisergefellen heimlich gelobet, und von andern lustigen Brüdern öffentlich auf dem Teller bezahlt. Ein gebrochener Menuet ohne annehmliche Melodie, eine uagenreßene Polonoise, ein summen-der Mourky, ein flüchtiger Marche, ein hinkender Schäfertanz und dergleichen schöne Säckelgen ma-

chen gemeiniglich den größten Theil ihrer Künste aus. Hat ein solcher lustiger Kauz Gelegenheit, ein Kirchenstück zu verfertigen und aufzuführen, so klingt es so schöne, daß aufmerksame Zuhörer vor Unlust zu husten anfangen müssen. Zeiget man ihm, daß solch Verfahren wider die Ernsthaftigkeit des Kirchenstils streite; so antwortet er: Die Musik muß durchgehends lebhaft eingerichtet seyn, sonst schlafen die Zuhörer drüber ein. Ich bin eben dieser Meinung, und habe die Ehre, ihm hiermit öffentlich zu sagen, daß er bey so bewandten Umständen nimmermehr eine lebhaftere Musik zuwege bringet, sondern lediglich ein wider Lustigmacher bleibt.

§. 93. Die Quartaner haben, als geschworne Feinde der holden Melodie, nicht nur die von wahren Musikverwandten gesuchte Verbesserung der edlen Tonkunst durch mancherley harmonische Künsteleien lange aufgehalten, sondern auch seit einiger Zeit sich unterstehen wollen, durch ungegründete Verwechslung der Generum modulandi, und durch widernatürliche Ausschweifungen von einer Tonart zur andern, das harmonisch erschaffene Gehör vernünftiger Menschen zu teuschen. So gewiß aber ein ieder sehen kann, daß ein Trapezium und ein gleichseitiger Triangel zweyerley Dinge sind; eben so gewiß kann man bey gewaltsamer Verwechslung der Tonarten hören, daß eine der andern widerspreche. Folglich bemühen sich die Tongrübler vergebens, die Natur zu teuschen.

§ 94. Die Terzianer suchen ein oder zwey Worte, welche ihnen am wichtigsten scheinen, mit Tönen auszudrücken. Sagt der Poet: Mein Vergnügen
ist

ist verschwunden, u. s. w. so machen sie mit den Instrumenten vorher ein langwieriges Lärmen, daß denen Zuhörern angst und bange wird, ehe dieses unvernünftige Vergnügen vorbei ist. Hat der Poet geschrieben: Weicht, nagende Sorgen, ihr Heuter der Sinnen! so müssen die darüber gesetzte Tone klingen, als wenn zwey Hunde an einem Knochen nagen wollen, oder Judas Ischarioth muß eine erbärmliche Sarabande tanzen. In dieser dritten Classe befinden sich auch die unbesonnene Sylbendehner; ingleichen diejenigen, welche das Kyrie eleison! Amen! Hosanna! Hallelujah! u. dgl. mehr als drenßigmal wiederholen.

§. 95. In den bisher beschriebenen fünf Unterlassen finden sich auch öfters unbedungene und verwegene Nachschreiber, welche aus neuerley Stücken das zehnte machen. Zeiget man einem solchen lastbaren Componaster, daß er hin und wieder mit fremden Kälbern gepflüget, und nicht nur etwa ein Comma, Reminiscenzia Gratia, sondern ganze Sätze von 20 bis 30 Takten ausgeschmieret; so läugnet er solches erst: nachgehends aber fordert er noch großen Dank dafür, daß er fremde Erfindungen, nach seiner Einbildung, mit mehrerm Nachdrucke und nach der neuesten Mode ausgearbeitet habe. Lahme Entschuldigung! Kann der Herr . . . nicht selbst was tüchtiges erfinden, und selbiges gehörig ausarbeiten? Kann ein solcher Nachschreiber sein reichliches Jahrgeld wohl mit gutem Gewissen und ohne Schande einnehmen? Es ist nur zu verwundern, daß ein solcher elender Held bey seiner obengedachten zehnfachen Arbeit noch Zeit übrig hat, eine Menge

grober Schwefelhölzer zu verfertigen, welche er dem weltbekannten Erzspötter zur Messe schenket, und womit dieser sein verrostetes Geschütz zwar stark ladet, aber nicht dabey vermuthet, daß bey desselben Losbrennung der ganze Plunder zerspringet, ihn und seinen Gesellen gewaltig beschädiget, hingegen das mit Unschuld und Großmuth bewaffnete Ziel weit verfehlet.

§. 96. Noch ein Stückgen, das viel lustiger klinget: Vor zwey Jahren ließ sich ein medicinischer Einfaltspinsel zu S = von einem begüterten Bauer mit einem Ducaten bestechen, aus allen in der Apotheke befindlichen Gefäßen, eine Arzeney von zwey Kannen für alle Krankheiten zu verfertigen. Wie nun die erfolgte Wirkung eher gedacht als beschrieben werden kann; also braucht es keines Beweises, daß die im 90 bis 95ten §. abgemalte fünf unterste Classen der Componisten bey ihrer Arbeit eben so wie obiger Apothekenfeger verfahren.

§. 97. Die Secundaner haben vor allen bisher beschriebenen Componisten den Vorzug. Sie geben fleißig acht, was in dem melodischen Vorsaal von Zeit zu Zeit vorgehet. Mit der Harmonie wissen sie auch mancherley Meisterspiele anzufangen. Weil sie überdis mit der Philosophie überhaupt, wie insbesondere mit der Sittenlehre; ingleichen mit der Dicht- und Redekunst in ziemlicher Freundschaft stehen; so haben sie jedesmal Erlaubniß, von der abzuschildernden Gemüthsneigung sich einen klaren, niemals aber einen vollständigen, Abriß zu machen. Hierdurch gestehen sie stillschweigend, daß sie in ihren jüngern Jahren von dem Stoffe der Musik keine vollkommene Erkennt-

kenntniß erlanget, weil man ihnen nämlich die hier-
 bey unentbehrlichen mathematischen Wissenschaften
 verheehet, ja gar verboten. Sie gestehen also auch,
 daß sie von Zeit zu Zeit nur einige Tonwege bemer-
 ken, welche zu freudigen oder traurigen Vorstellun-
 gen überhaupt nicht undienlich sind. Diese kluge
 Wortausleger und wüßige Tonforscher finden,
 wegen ihrer langwierigen Erfahrung, in der ober-
 sten Classe als ehrwürdige Besitzher jederzeit die
 wohlverdienten Ehrenstellen.

§. 98. Ein Primaner oder vollkommener
 Componist muß den practischen Musicis
 durch bekannte Zeichen anzudeuten wissen,
 wie sie, vermittelt seiner auf den harmoni-
 schen Dreyklang, nach und neben einander,
 gegründeten Tonordnungen diesen oder je-
 nen Affect erregen, oder stillen sollen. Wie
 sich nun aus dieser Erklärung alles herleiten läßt,
 was zur musikalischen Composition gehöret; also will
 ich vorher dem besorglichen Wortstreite in möglichster
 Kürze vorbauen. Ein ieder Mensch, der Weisheit
 und Tugend liebet, bestrebet sich von Zeit zu Zeit, ver-
 ständiger und gefälliger, oder mit einem Worte: voll-
 kommener zu werden. Dieser auf den vergange-
 nen, gegenwärtigen und künftigen Zustand zielende
 Ausdruck befiehet allen angehenden Componisten,
 ihr von der gütigen Natur, zur Musik, erhaltenes
 Vermögen durch alle dazugehörige Wissenschaften
 und unermüdeten Fleiß immer mehr und mehr zu
 vermehren. Wer dieses vermag, wird einer von den
 besten. Ob es nun gleich wegen unserer endlichen
 Umstände unmöglich ist, den höchsten Grad der Voll-
 kommen-

kommenheit zu erlangen; so ist doch ein jeglicher schuldig, nach demselbigen zu streben: Widrigenfalls bleibet er unter dem verhaßten mittelmäßigen Haufen stehen. Wer aber da stehen bleibet, der gehet gleichsam zurücke. Ein mehrers hiervon ist in des Herrn Matthessons Vorrede zu seinem vollkommenen Capellmeister, S. 1. zu ersehen.

§. 99. Hätten unsere Vorfahren und die noch lebende hervorragende Herren Componisten das Plus ultra oder die Verbesserung der Musik gänzlich bey Seite gesetzt, so dürfte es binnen hundert Jahren nicht viel besser klingen, als in den längst verstrichenen Zeiten der rauhen Meistersänger. Sollen solche ruhmwürdige Vorgänger keine weiterforschende Nachfolger haben? Wahrlich! dergleichen Nachlässigkeit würde Schaden und Schande mit sich bringen. Kann man gleich jetzt noch nicht solche Primaner namhaft machen, wie im vorigen §. verlangt worden, so darf doch niemand, ohne sich wie der critische Musikus lächerlich zu machen, von der jetzt noch mangelnden Wirklichkeit einen logicalischen Eyrung wagen. Meine Abbildung eines vollkommenen Componisten gründet sich weder auf die vorigen noch jetzigen musikalischen Moden, sondern lediglich auf das Wesen der Musik, welches mit der Natur aller erschaffenen Dinge keiner Veränderung unterworfen ist. Etliche in den vorigen Jahrhunderten abgelebte Componisten waren beliebte Männer, und behalten noch jetzt aus gütigen Ursachen einen guten Nachruhm, obgleich ihnen nicht verkündiget worden, daß nach ihren Zeiten aus der ziemlich verbesserten Dicht- und Redekunst die Musik auch in etwas würde ver-

verbessert werden. So wenig nun dieses etwas das Wesen der Musik erschöpft, eben so wenig kann es den leßigen im hohen Ansehn stehenden Componisten nachtheilig seyn, wenn in ihrer Gegenwart von denjenigen Mitteln gesprochen und geschrieben wird, wodurch die Musik nach und nach zur möglichen Vollkommenheit gebracht werden kann. Denn ihr Lob wird, (nach Schrachs Aussprüche, Cap. 44. v. 12. 14 und 15.) nicht untergehen. Die Leute reden von ihrer Weisheit, und die Gemeinde verkündigt ihr Lob. Jedoch genug hiervon! Meine im 88sten §. gemachte Haupteintheilung befiehlt mir zweyten, mit den künftigen Anfängern der musikalischen Composition ein paar Worte zu theilen.

§. 100. Wer sich der Composition widmen will, muß schon in seiner zarten Jugend öfters Kennzeichen von sich gegeben haben, daß ihn die gütige Natur mit allen darzu benötigten Gaben reichlich beschenkt habe. Unter diesen natürlichen Gaben wird, nebst dem gesunden Leibe, ins besondere eine ungemeine Fähigkeit zur Singe-Spiel- und Gekunst, wie überhaupt zur Gelehrsamkeit verstanden. Hiernächst ist die sicherste Probe eines zur Composition aufgelegten Naturells, wenn einer seine Einfälle, ohne erlangten mündlichen Unterricht, wenigstens taktmäßig aufschreiben kann. Wer diese Anlage besitzt, hat Hoffnung ein mehrers zu erwerben, und von dem kann man mit Wahrheit sagen: Er ist ein Kind guter Art, und fast zu allen Wissenschaften aufgelegt. Sollte es ihm etwa an einer guten und dauerhaften Stimme gebrechen, so muß er doch die angenehmste Singe-
art

art bey der Spiel- und Sefkunst bald und glücklich nachahmen können. Das Clavier muß sein Hauptinstrument seyn: denn auf selbigem kann man die vornehmsten Umstände der Musik am beqvemsten bemerken. Daß es auch ungemein nützlich sey, richtig geschriebene Partituren von 2, 3, 4 und mehr Stimmen fleißig durchzugehen, wird ihm die Erfahrung lehren. Jedoch muß er, zur Ersparung der ehlen Zeit, ingleichen zur Vermeidung übler Nachrede und anderer gefährlichen Umstände, sich nicht lediglich auf die Nachahmungskunst, noch viel weniger auf den sogenannten Mutterwiß verlassen, sondern selbigen durch die vornehmsten mathematischen und philosophischen Wissenschaften schärfen und in Ordnung bringen.

§. 101. Da es aber nicht zulänglich ist, den Anfängern der musikalischen Composition solche Wissenschaften nur überhaupt anzupreisen; so werde ich nun ins besondere zeigen, und durch unwidersprechliche Folgerungen beweisen, welche Theile der Mathematik und Philosophie

- a) zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes;
- b) zur möglichen Erleichterung der sehr schwer scheinenden Lehre von den Gemüthsbewegungen;
- c) zur zulänglichen Erkenntniß der mancherley vernehmlichen Tone unentbehrlich sind.

§. 102. a) Zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes ist, nach dem Zeugnisse aller gründlichen Lehrer der Weisheit kein sicherer Mittel zu finden, als Erst:

Erstlich, *Mathesis simplex*, worunter die *Arithmetik*, *Geometrie*, *Trigonometrie* und *Algebra* verstanden wird.

Zweytens, aus der theoretischen Philosophie die **Vernunftlehre** (*Logica*) wie sie der unsterbliche Wolf und dessen glückliche Nachfolger in mathematischer Lehrart vorgetragen.

§. 103. So wenig den Anfängern der Composition hierdurch aufgebürdet wird, diese Wissenschaften auf einmal anzufangen: eben so wenig lästet sich genau anzeigen, in welchem Jahre dieser oder jener Theil deutlich begriffen seyn müsse. Aber so viel ist gewiß, daß derjenige zu seinem Vorhaben sich alles gutes versprechen kann, der vor Verlassung der Schule wenigstens die **Arithmetik und Geometrie** nach mathematischer Lehrart erlernt hat. O möchte doch bey allen sogenannten großen Schulen das höchstnützliche Gesetz seyn, daß kein Schüler die Freyheit haben solle, nach der Akademie zu ziehen, bevor er wegen der ietzbenannten zwey mathematischen Wissenschaften sowohl als wegen seines übrigen gesammelten Vorraths öffentliche Proben abgelegt hätte! Ich freue mich demnach über die hiesigen hoffnungsvollen Schüler der zwey obersten Classen, welchen nämlich der so geehrte als gelehrte Herr **Johann Eustachius Goldhagen**, hochverdienter Rector des hiesigen Gymnasii, wie auch der lateinischen Gesellschaft in Jena würdiastes Mitagied 10. über den **Wolfischen Auszug der Arithmetik und Geometrie**, aus eigenem Triebe, wochentlich viermal treuen Unterricht ertheilet.

§. 104. Hier wird nicht undianlich seyn, so kürzlich

lich als umständlich zu erzählen, welchergestalt ein bey der lateinischen und griechischen Sprache altgewordener Schulregent zu . . . vor ungefähr 20 Jahren, wegen ietzt vorhabender Sache, seiner Obrigkeit folgende Einwürfe schriftlich einschickte: „Die Mathematik gehöret überhaupt nicht auf das Gymnasium, weil sie der Jugend zu schwer zu fassen, und derowegen in den alten Schulgesetzen nicht anbefohlen ist. Die Arithmetik ist zwar Jedermann nützlich; sie kann aber am füglichsten in der deutschen Schule erlernt werden. Die Geometrie kommt den Landmessern lediglich zu. Die Algebra ist eine verkünstelte Arithmetik, und kann nur bey Lösung einiger alten und neuen mathematischen Sonderlinge genühet werden. Hingegen zur Verbesserung des Verstandes ist Scharfens Logica, u. dgl. schon zulänglich, u. s. w.“ Wie nun der gute Mann hiermit die Schwäche seines Verstandes und Unerfahrenheit in der Geschichte der Gelehrsamkeit verrieth: also gab er sich noch mehr blos, als er seinen lehrbegierigen Schülern Haß und Groll spüren ließ, indem sie ihm, aus Wolfs Vorrede zum Auszuge der mathematischen Wissenschaften und aus dessen deutscher Vernunftlehre, etliche hieher gehörige Ausdrücke, mit gehöriger Ehrfurcht und folgender Bedeutung, vorlegten: „Sollte dem Herrn Rector alles dieses zur Ueberzeugung nicht hinlänglich scheinen, so sehen wir uns genöthiget, diese Schule mit einer bessern zu verwechseln, u. s. w.“ Hierauf erhielten diese vernünftige Supplicanten weiter nichts, als folgende gemurmelte Antwort: „Thut, was ihr wollet, und pränumeriret wegen der Privatstunden,

„wie

„wie gewöhnlich, auf ein halbes Jahr: widrigenfalls
 „werdet ihr beim Abzuge das benötigte Zeugniß
 „nicht erhalten.“ Was deucht meinen Lesern bey die-
 sen kläglichen Schulumständen? Sollten solche Be-
 gebenheiten, dergleichen noch ietzt leider! hin und wie-
 der vorkommen, nicht hauptsächlich verursachen, daß man
 an vielen Orten eine erstaunliche Menge studierter
 Ungelehrten mit schönen Kleidern prangen siehet?

§. 105. Durch solche gefährlich scheinende Vor-
 fälle darf ein Compositionsanfänger sich nicht abschre-
 cken lassen, in seinen ersten akademischen Zeiten die
 Arithmetik, Geometrie, Trigonometrie, Algebra und
 Vernunftlehre, (Mathesis puram et Logicam) nach
 und nach, ordentlich und gründlich zu erlernen, ehe er
 zur Hauptwissenschaft oder sogenannten Meta-
 physik schreitet. Hierauf wird die angewendete
 Mathematik (Mathesis mixta) nach ihren vor-
 nehmen Theilen vorgenommen: Wobey er mit Ver-
 gnügen bemerken wird, wie die Mathematik überhaupt
 zur Erläuterung der metaphysischen Wahrheiten
 unentbehrlich sey. Nachahrend ergräbt er die
 Versuchkunst (Physicam experimentalem) und die
 Naturwissenschaft (Physicam dogmaticam).
 Der letzte Gang betrifft die allgemeine practische
 Philosophie und Sittenlehre (Philosophiam pra-
 cticam vniuersalem et Ethicam) woben die Haus-
 haltungs- und Staatskunst (Oeconomia et Poli-
 tica) ohne Schaden mitgenommen werden kann.

§. 106. Hierbey darf unser Academicus seine mu-
 sikalischen Uebungen nicht beyseite setzen, und noch viel
 weniger die allda sehr oft vorkommende Gelegenheit
 versäumen, sich mit den schönen jüngern Schwestern

der holden Musik, nämlich mit der Dichtkunst und Redekunst in vertrauten Umgang einzulassen. Würde auch allenfalls unter ihnen, aus anlebender Eifersucht, bisweilen ein Streit entstehen, so muß er, vermittelst der Historie der Musik und bedächtlicher Lesung der besten hieher gehörigen Schriften, sich im Stande befinden, den Frieden herzustellen. Uebrigens darf er sich nicht einbilden, von allen bisher genannten Wissenschaften binnen einem oder zwey Jahren eine zulängliche Einsicht zu erlangen: denn gründlich studieren und nach der Mode auf Akademien zu leben unterscheidet sich wie Tag und Nacht.

§. 107. Da ich bisher nicht nur die natürlichen Gaben und ungemeinen Fähigkeiten, sondern auch alle Wissenschaften in gehöriger Ordnung angezeigt, mit welchen sich derjenige auf der Schule und Akademie, zur Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes, nothwendig ausrüsten muß, der mit der Zeit ein vollkommener Componist seyn will; so werde ich nun, meinem Versprechen zufolge, auch ins besondere untersuchen: Welche Theile der Mathematik und Philosophie

b) zur möglichen Erleichterung der sehr schwer scheinenden Lehre von den Gemüthsbewegungen unentbehrlich sind.

§. 108. Der Endzweck der Musik ist, die Affecten oder Gemüthsneigungen der Zuhörer, nach Erfoderung der Umstände, zu erregen oder zu stillen. Da alle Verfasser musikalischer Schriften dieses eingestehen, so wende ich mich ohne Ausschweifung zu den Compositionsstudenten, welche nunmehr voraussehen, daß es ihnen nicht zulänglich

länglich sey zu wissen: „Jeglicher Affect ist ein merklicher Grad der sinnlichen Begierde oder des sinnlichen Abscheues. Die Affecten werden in zwei Hauptgattungen vertheilet, nämlich: in angenehme und verdrüssliche. Einige Moralisten machen zwar drei Classen, und setzen in die dritte die vermischten Leidenschaften. Weil aber bey diesen jedesmal etwas angenehmes oder verdrüssliches hervorraget, so lässet sich leichtlich finden, ob diese oder jene Gemüthsbewegung zur ersten oder zweyten Hauptgattung zu stellen sey, u. s. w.“ Denn es wäre zwar hiermit nichts unrechtes gesagt, jedoch noch nicht der Weg gezeigt, in das Innerste der Affecten eindringen zu können.

§. 109. Ferner erkennet ein Compositionsstudent die Unmöglichkeit, seine Hauptabsicht vermittelst der, von dem critischen Musiko allzuhoch angepriesenen, **Einbildungskraft** lediglich zu erlangen. Denn indem er sich aus der **Psychologie** erinnert, daß die Einbildungskraft zu dem **niedrigern Theile der Seele** gehöre: so entdecket er zugleich die Quelle der fast unzähligen musikalischen Meisterstücke, welche, wie die Grotesken der Gurkenmaler, von den eingebildeten Componisten (90 bis 95 §.) ohne reife Ueberlegung, und so geschwinde wie Schneebälle verfertiget werden: mithin keiner Dauer fähig, vielweniger einer Hochachtung würdig sind, und worüber verständige Zuhörer folgendes Urtheil fällen:

Vox erat, absona vox, practereaque nihil.

Hiermit will er sich der Einbildungskraft nicht gänzlich begeben: Vielmehr dienen ihm obige gehäßige Umstände zur Aufmunterung, mit seinen jedesmal

vorhergehenden Abbildungen der vorhabenden Arbeit, nach dem Maße des zureichenden Grundes zu verfahren, und auf solche Art die nöthige Fertigkeit in der vernünftigen Erfindungskunst zu erlangen. Wer kann ihm aber alsdenn verwehren, solche geläuterte und bewährte Vorstellungskunst nächst dem Verstande zu setzen?

§. 110. Da er auch bemerkt hat, daß jeglicher Affect mit einer außerordentlichen Bewegung des Geblütes und der flüssigen Materie in den Nerven verknüpft ist: so hält er zunächst für nöthig, die Beschaffenheit des Geblütes genau zu untersuchen. Hier wird mancher denken: Wem ist wohl unbekannt, daß das Geblüt, so bald es beim Aderlassen auf einem Teller gesammelt wird, sich von selbst in zween Theile theilt, derer ersterer, als das eigentliche Blut, roth ist, und sich auf den Boden setzt; der andere aber als flüssig und durchsichtig entweder oben oder durchher schwimmt, und in der Arzneykunst Serum oder Phlegma genennet wird? Ganz recht! aber weiterdenkende fragen dagegen: Ob das eigentliche Blut aus zween oder mehrern Dingen bestehe? Ob diese Dinge von unterschiedener Natur, Grösse und Wirkung sind?

§. 111. Unser Compositionsstudent läßt sich mit abgewechselten Fragen nicht abspeisen, noch vielweniger verbieten, dasjenige chymische Experiment gründlich zu untersuchen, welches der vortreffliche Lomberg in Frankreich ehemahls angestellt, als unter den Aerzten der bekannte Streit entstanden war: ob in unserm Geblüte nebst dem Alkali auch ein Acidum sey? Hieraus erlernet er erstlich, daß das eigentliche Blut, ohne Wasser betrachtet, aus zween Theilen,

len, nämlich aus Salz, Erde und Schwefel bestehe; zweytens, daß der salzigten Theile hiebey am wenigsten, und von zweyerley Art sind, so, daß ieglicher Mensch weit mehr alcalische Theilchen als saure bey sich führet, deren Verhältniß ohngefähr wie 11 zu 1 ist. Drittens, daß die Quantität der Erdtheilgen noch etwas größer ist, als der beyden Salze. Viertens, daß die Schwefeltheilgen sich zu der Erde fast wie 5 zu 4 verhalten. Alles dieses in der Kürze vorzustellen, kann etwa auf folgende Art geschehen:

Acidum :	I
Alcali :	11
Terra :	22½
Sulphur :	28
Serum :	1000

Die in den folgenden Gängen dieses Zombergischen Experiments merkwürdige Vorfälle will ich jetzt unberührt lassen.

§. 112. Nachdem er nun alle Theile des Blutes, Natur, Größe und Wirkung, zulänglich kennen gelernt; anbey die höchstwichtigen Ursachen gefunden: Warum der allweise Schöpfer, bey Einrichtung und Zusammensetzung unsers Geblütes, eine sehr große Quantität von dem gelinde durchdringenden Wasser; hingegen von dem erwärmenden Schwefel weit weniger; und von der besilockern Erde noch weniger; am allerwenigsten aber von den vorhin genannten beyden Salzen genommen; so spüret er eine ungemeine Begierde, die mancherley Wege zu erforschen, welche das Geblüt, binnen einer kurzen Zeit, durch alle Theile unsers Körpers nehmen muß: wozu ihm die Anatomie oder Zergliederungskunst behülflich seyn kann. Wie

er nun hiervon schon überhaupt einen bessern Begriff hat als jene zween Musikhelden, die sich vor Freude nicht zu lassen mußten, als sie 1733, auf ihrer pyramontischen Reise zufälliger Weise erblickten, daß das Herz eines Menschen, ebenfalls wie der Magen einer Taube, ein fleischigtes Wesen, und inwendig hohl sey: also untersucht er nicht nur die wunderbare Structur des Herzens und die damit verknüpften starken Röhren, welche das Blut ab- und zuführen; sondern auch die vielen Aeste, durch welche das Geblüt in alle Theile des Leibes geführt wird, und woraus es, durch die kleinsten Blutadern, wieder in die großen Adern und in das Herz gehet. Bey diesem Kreisläufe bemerkt er noch ins besondere, daß selbiger bloß durch das Schlagen des Herzens in Bewegung erhalten wird, indem sich selbiges bey fortdauernder Abwechslung zusammenziehet und ausdehnet.

§. 113. Wie nun unser Compositionsstudent durch diese Untersuchung in seiner Muthmassung bestärket wird, daß nämlich in dem Geblüte auch Luft seyn müsse; also bemühet er sich, von diesem und andern Theilen des menschlichen Leibes überhaupt, wie ins besondere von der flüssigen Materie in den Nerven, ingleichen von dem Baue des Ohrs, und von der Glottis und Epiglottis eine menschmögliche Erkenntniß zu erlangen. Nun gercuet es ihm nicht, daß er sich vorher in den mathematischen Wissenschaften feste gesetzt. Denn die in der Physik häufig vorkommende Erfahrungen wegen der flüssigen und festen Körper würden ihm wenig nützen, wofern er nicht die ganze Pneumonomie, nämlich die Mechanik, Statik, Hydraulik und Aerometrie, oder die unvergleichliche

Lebe

Lehre von den beständigen Gesetzen der Bewegung, in Absicht der mancherley Abtheilungen der Zeit und aller andern Vorfälle, bey selbst angestellten Versuchen zu gebrauchen müßte. Nun erkennet er die Wahrheit des biblischen Ausspruches: Gott hat alles nach Zahl, Maasß und Gewicht erschaffen.

§. 114. Indem er die Entstehung, Zu- und Abnehmung der Affecten genau untersucht, und derselben Anzahl bestimmt, so erinnert er sich derjenigen Moralisten, welche fälschlich vorgegeben: ob könnten die Affecten nicht gezählet werden; wodurch sie aber wider ihren Willen ein öffentlich Bekenntniß abgelegt, daß sie jeglichen persönlichen Umstand für einen besondern Affect angesehen. Da er ferner bey dieser Untersuchung bemerkt, daß bey einigen Gemüthsneigungen das Geblüt von dem Herzen gegen die äußersten Theile des Leibes; bey andern Leidenschaften hingegen von den äußersten Theilen gegen das Herz, in unterschiedenen Graden der Geschwindigkeit, getrieben wird; mithin jeglicher Affect sich von den übrigen durch einen höhern oder niedrigeren Grad der Lust oder des Verdrußes merklich unterscheidet; so setzet er erstlich die Freude und die Traurigkeit in einen Kreis gerade gegen über.

§. 115. Hierauf werden die übrigen Gemüthsbewegungen, nach gleichen Abfällen der schon genannten Grade des Verdrußes und der Lust, in die steigende und fallende Classe des Kreises eingetragen, so, daß jedesmal zwey sich widersprechende Leidenschaften, z. E. Liebe und Haß; Standhaftigkeit und Unbeständigkeit; Zufriedenheit und Reue, u. s. f. einander gegen über stehen. Hauptsächlich aber dard

nicht vergessen werden, über iedlichen Affect die, bey vorhin angezeigten Untersuchungen, gefundenen Verhältnisse aller Hauptumstände in besondere dariiber gezogene Zirkelgänge richtig einzuschreiben. Wer denken kann, der denke weiter nach, und verarge mir nicht, diesen in möglichster Kürze abgefaßten Bericht von der Erlangung des Endzweckes der Musik mit folgenden matthesonischen Ausdrücke zu beschließen: „Die Naturkundiger wissen zu sagen, „wie es mit unsern Gemüthsbewegungen eigentlich, „und so zu reden körperlich zugehe. Und es ist „einem Componisten ein großer Vortheil, wenn er „auch darinnen nicht unerfahren ist.“ (s. vollkomm. Capellmeister, 16 S. 55 §.) Bey diesem hochgültigen Zeugnisse werden verständige Leser, auf Kosten der Wahrheit, sich manche vergnügte Stunde machen.

§. 116. Endlich sollte ich noch beweisen, daß

c) zur zulänglichen Erkenntniß der mancherley vernehmlichen Tone

die Mathematik ebenfalls unentbehrlich sey. Allein da die Tone überhaupt unter die körperlichen Dinge gehören; folglich der Mathematik unterthan sind; Da auch ins besondere der Herr M. Mizler in der musikal. Bibliothek; in den Anfangsgründen des Generalbasses, und in dem musikal. Staatsstecher; ingleichen andere vortreffliche Männer in ihren mathematisch-philosophischen Schriften von der Erkenntniß der Tone schon hin und wieder gehandelt haben; so dürfte es mir übel ausgeleget werden, diese unlängbare Sache umständlich vorzutragen: zumahl da ich meinen Beyfall schon 22, 35, 38, 39 §. sonderlich

berlich im 58 bis 76sten §. zu erkennen gegeben, auch weiter unten (135 bis 150. §.) hierüber noch unterschiedenes vorkommen wird.

§. 117. Bey aufmerksamer Durchlesung der vorher genannten Schriften offenbarer sich unter andern, daß des critischen Musici Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern nicht einmal den Anfängern der Singe- und Spielkunst, geschweige den Compositionsstudenten zugänglich sey. Ferner entdecket sich daselbst die Unzulänglichkeit, ein so genanntes Monochord, ohngefähr drey Zoll breit, zwey Schuh lang, und einen Zoll hoch mit Staube bedeckt, in der Plunderkammer liegen zu haben, auf welchem etwa eine in Kupfer gestochene Temperatur höchlich gekleistert ist. Vielmehr zeigen sich daselbst unterschiedene Bewegungsgründe, vor Ergreifung der Compositionsfeder den Stof der Musik, nämlich das uns angebohrne Genus diatonicum completum oder die natürliche Melodie und die mancherley Arten des harmonischen Dreyklanges mathematisch und physikalisch zu untersuchen. Denn da die Musik als eine Kunst in Nachahmung der Natur bestehet; so muß ein Compositionsstudent von allen Umständen dieses natürlichen Stoffes schon vorher eine vollkommene Erkenntniß besitzen, ehe er seine daraus verfertigten Kunststücke für sichere Mittel zur Erregung oder Stillung dieses oder jenes Affekts ausgeben darf.

§. 118. Wenn er nun aus obigen Schriften zugleich erkannt, daß der Ton von einer zitternden Bewegung der Luft von gleicher Ausdehnung entstehet; und daß jeglicher Ton von den übrigen blos

durch die mancherley Anzahl der Luftschläge unterschieden ist; so versetzet er sich selbst zuvörderst ein vollständiges Monochord, auf welchem er, nach gehörigen Orts aufgetragenen Verhältnissen aller vernünftlichen Tone, die Anzahl der Vibrationen, welche iedliche Seite bey Zusammenhaltung dieses oder jenes Klanges verursacht, gemächlich bemerken kann.

§. 119. Hat er die mancherley Beschaffenheiten der einzelnen Tone zulänglich begriffen, so bemühet er sich mit sonderbarem Vergnügen, alle mögliche einfache Melodien der Secunde, Tertz, Quarte, Quinte, Sexte, u. s. f. vermittlest der Versetzungskunst zu entdecken, und iedliche mit der Natur des harmonischen Dreyklanges zu vergleichen. Hierbey überleget er auch den mancherley wichtigen Unterschied: Wenn dieser Melodienstof einem hohen, mitlern oder tiefen Diskant, Alt, Tenor, Baß, oder den Violinen, Flöten und andern Instrumenten zugeeignet werden solle.

§. 120. So freudig ein wahrer Compositionsstudent bey gründlicher Erforschung der einzelnen Töne, ingleichen der natürlichen Melodie und des harmonischen Dreyklanges nach allen seinen Arten, die hier deutlich zu spürende göttliche Weisheit bewundert; desto mehr Vergnügen genießt er bey Entdeckung und Vergleichung der einfachen Melodien: weil nämlich eine iedliche sich von den übrigen entweder durch eine ausdehnende oder zusammenziehende Kraft merklich unterscheidet. Dieser frohe Umstand erinnert ihn der im 114 und 115 §. erwähnten steigenden und fallenden Classen der Gemüthsbewegungen, und nöthiget ihn, die durch die Versetzungskunst entdeckten, und mit dem harmonischen Dreyklangen-

ge verglichenen, einfachen Melodien ebenfalls in zwei Classen, nämlich nach den unterschiedenen Graden ihrer Ausdehnung und Zusammenziehung in ein besonders Buch einzutragen.

§. 121. So wenig er zweifeln darf, daß mein bisheriger Vortrag wegen mathematischer und physikalischer Untersuchung der einzelnen Töne, ingleichen wegen Entdeckung und Vergleichung der einfachen Melodien nur ein kurzes Register des unzähligen darinnen anzutreffenden Nutzens ist; desto weniger kann ich ihm rathen, sich um die Anzahl der zusammengefügten Melodien zu bekümmern: denn diese sind, nach der uralten metaphysischen Sprache, *Modificationes innumerabiles* oder unzählbare Veränderungen der zählbaren einfachen Melodien. Diese beziehen sich auf die natürliche Melodie und harmonischen Dreyklang; Hierinnen bestehet das Wesen der Musik, welches seinen Grund in unserer Seele hat. (s. musikalische Bibliothek I Band, IV Theil, 60 Seite.)

§. 122. Da niemand diesen, durch tägliche Empfindungen bestätigten, Satz in Zweifel ziehen kann; so wird es der Mühe werth seyn, folgenden Vernunftschluß daraus herzuleiten: Welche Sache ihren Grund in der Seele hat, kann von keinem Künstler wesentlich verändert werden. Da nun jedermann eingestehet, daß die von dem harten oder weichen harmonischen Dreyklange umzirte, siebenstufigten Tonreihen ihren Grund in der Seele haben; so darf kein Componist sich schmeicheln, daß er, durch gewaltsame Verwechselung der *Generum modulandi*, seine Zuhörer bereben wolle, es könne

die

die	Secunda minor	} zu gleicher Zeit eine	Prima major	} seyn.
	Secunda major		Tertia minima	
	Tertia minor		Secunda maxima	
	Tertia major		Quarta minima	
	Quarta minor		Tertia maxima	
	Quarta major		Quinta minor	
	Quinta major		Sexta minima	
	Sexta minor		Quinta maxima	
	Sexta major		Septima minima	
	Septima minor		Sexta maxima	
	Septima major		Octava minor	

§. 123. Nachdem ich nun in möglichster Kürze erwiesen, daß einem Anfänger der musikalischen Composition

- a) zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes;
- b) zur möglichen Erleichterung der sehr schwer scheinenden Erlangung seines Endzweckes;
- c) zur zulänglichen Erkenntniß, der hierzu benötigten Mittel oder der vornehmlichen Tone

die Mathematik unentbehrlich sey; und zweyten meine eben angezeigte Absicht mir nicht erlaubet, die nunmehr erlangten Grenzen zu überschreiten; drittens weder der Herr Mag. Mizler noch sonst jemand vorgegeben, daß ein Componist sich erst bey Aufzeichnung seiner musikalischen Erfindungen erkundigen solle: was in alten und neuen Zeiten wegen der mancherley Umstände der Tonkunst entdeckt, aufgeschrieben und als unumstößlich beygehalten worden; sondern viertens vielmehr vorausgesetzt bleibet, daß ein

ein Compositionsstudent desto eher und gewisser zur gewünschten Vollkommenheit gelangen könne, je mehr er sich in allen Theilen der musikalischen Theorie vorher fest gesetzt; so erfordert nunmehr meine im 88sten §. gemachte Haupteintheilung, das 71 und 72ste Stück des critischen Musici, als wichtig ausgeschiedene Einwendungen, auf die Wageschale der Vernunft zu legen: da sich denn zeigen wird, daß selbige, wegen ihrer durch die erhöhte Einbildungskraft entstandenen Leichtigkeit, bisher die Oberstelle im verschlossenen Keller eingenommen; jetzt aber bey freyer Luft oder bey aufgeklärter Vernunft wie Dampf und Rauch verfliegen.

§. 124. Der Hauptvortrag des 71sten Stückes beruhet auf zweyen Fragen, deren erstere, 351 Seite also lautet: „Wie ist es gekommen, daß unsere „ehrliehen Alten einen so schlechten Witz in „ihren musikalischen Arbeiten gezeigt haben, „da es ihnen doch an einer sehr gründlichen „Einsicht in viele Theile der Musik, sonderlich aber in die Mathematischen, eben nicht „gemangelt hat? „ Folgender förmliche Vernunftschluß dienet zur verlangten Antwort: Welcher angehende Componist zur Zeit aller blühenden Wissenschaften lebet, dem fehlet es nicht an Gelegenheit, zur möglichen Vollkommenheit in der Musik zu gelangen. Nach dem Zeugnisse der Historie der Wissenschaften sahen die vor hundert und mehr Jahren lebende Componisten in und ausserhalb Deutschland kaum ein paar musikalischer Wissenschaften hervorkeimen; geschweige anwachsen und blühen: Folglich hatten sie nicht Gelegenheit, zur möglichen Vollkommenheit in der Musik zu gelangen.

§. 125. Zuvorstens fraget der critische Musikus, 354 Seite: „Woher ist es gekommen, daß, da „die Componisten angefangen haben, sich „nicht mehr auf die Mathematik zu legen, „die Ausübung der Musik lebhafter, angenehmer, fließender und rührender geworden?“ Antwort: Ich läugne keinesweges, daß etliche heutige Componisten in der jetzt ziemlich verbesserten Dicht- und Redekunst gewisse Vortheile gefunden, ihre Arbeit hin und wieder lebhafter, angenehmer, fließender und rührender einzurichten, als etwa vor dem dreißigjährigen Kriege geschehen seyn mag. Ja, dürfte ich weitläufig seyn, so würde ich die rühmenswerthe Personen und die mit ihnen verknüpften glücklichen Umstände ausführlich beschreiben, wodurch die Musik nur in diesem Jahrhunderte, bald in der Kirche, bald auf dem Theater, bald in andern zur Gemüthsveränderung angestellten Versammlungen, fast jährlich lebhafter, angenehmer, fließender und rührender geworden. Allein alle diese schönen Umstände vermögen noch nicht, iedlicher Aria, iedem Concert und überhaupt iedem musikalischen Sage eine durchgehends herzerwührende Kraft zu ertheilen. Vielmehr werde ich dadurch genöthiget, des Critici Ausdruck, 357 S. mit einem nöthigen Zusaze umzugießen: daß nämlich die Musik durch die jetzt ziemlich verbesserte Dicht- und Redekunst zwar in etwas, aber nicht durchgehends verbessert werden kann. Er beweiset ja selbst im 60 Stücke, daß niemand ein vollkommener Componist werden könne, der sich nicht vorher von allen musikalischen Wahrheiten eine gründliche Erkenntniß erworben.

Da

Da er nun daselbst, (266 S.) zugleich ausdrücklich behauptet, daß zur Erkenntniß musikalischer Wahrheiten, nebst andern daselbst angezeigten Wissenschaften, auch die Mathematik gehöre; so verlangt niemand zu wissen: Ob er seine hervorragende Vollkommenheit aus den vorhin (89 bis 96 S.) beschriebenen fünf untersten Compositionsclassen nach und nach geholet. Jedoch wird öffentlich erlaubet seyn, alle wahren Componisten, Poeten und Redner zu fragen: Ob die Dicht- und Redekunst gar keine Verbesserung mehr bedürfe? Zweitens: Ob die Musik als ihre ältere Schwester hierzu nicht Rath ertheilen könne? Wer diese zwei Fragen verneinungsweise beantworten wollte, müste gewiß etwas weniger als ein vernünftiger Mensch seyn.

§. 126. Im 72sten Stücke hat der Critikus zwar überhaupt alle ersinnliche Mühe angewandt, seinen flüchtigen Lesern weiß zu machen, „daß die Mathematik zur musikalischen Composition weder „nöthig noch möglich sey.“ Er hat aber auch insbesondere ein öffentlich Zeugniß abgelegt, daß er entweder den Statum Controversiæ nicht verstanden, oder als ein erkaufter Sachwalter selbigen an unterschiedenen Orten verdrehen und verdunkeln müssen. So hart diese Anklage, dem ersten Ansehen nach, manchem scheinen möchte, so gewiß entdeckt sich derselben Richtigkeit durch folgende Anzeige. Denn kaum hat der critische Musicus im 3 Stück, 19 S. die mathematischen Untersuchungen der Zone aus der Theorie herausgeworfen, so setzt er selbige, 20 S. wieder darunter. In eben diesem 3 Stücke, 23 und 24 S. will er zum zweytenmal leugnen, daß die so genann-

436 II. Fortsetzung von Schröters

genannte Harmonie zur Theorie der Musik gehöre; Hingegen im 4 Stücke, 26 S. rechnet er selbige wieder darzu. Hieher gehöret auch sein im vorhergehenden §. angezogener Ausdruck aus dem 60 Stücke, 266 S. allwo er ganz vernünftig sagt: „Zur Erkenntniß musikalischer Wahrheiten gehören die Vernunftlehre, die Metaphysik, die Naturlehre und die Mathematik.“ Am Ende der 359 Seite, im zwanzenten Theile, bekennet er zum vierten und letztenmal vor aller Welt, „daß allerdings ein solcher Componist, „der alles auf wissenschaftliche Art einsehen, verstehen „und prüfen will, auch die Verhältnisse der Töne und „der Intervallen, und was etwa ferner dazu „gehöret, wissen müsse.“ Hingegen 360 S. bis 366 wird diese erkannte und viermal öffentlich bekannte Wahrheit geaugnet. Was deucht meinen Lesern bey diesen vielen critischen Widersprüchen? Jedoch sie sind noch lange nicht alle: denn er führet uns von den ungestalteten Spänen zu knorrichen Balken.

§. 127. Der Verfolg des 72sten Stückes bezeuget mehr als zugewiß, daß der critische Musikus größtentheils aus ungegründeten Meynungen zusammen-gesetzt sey, indem er, 360 S. ganz denkflos schreibt: „Die Mathematik kann nur von solchen Com- „ponisten verlangt werden, die in allen Stücken, „was so wohl die Theorie als die Ausübung zugleich „betrifft, gleich stark und vollkommen seyn wollen. „Denn es kann ganz wohl ein blosser Componist „alles wissen und verstehen, was eigentlich zur Com- „position gehöret, und auch andere darinn wieder un- „terrichten, ohne sich zeitlebens um die Mathematik „be-

„bekümmert zu haben.“ Weiß er denn gar nicht mehr, was er wegen der Vollkommenheit eines Componisten in seinen vorigen bereits angeführten Blättern nachdrücklich behauptet hat? Hat er nicht 269 S. nach vielen gegründeten Ausdrücken, seinen damaligen Gegnern angemuthet, die vermeynten vollkommenen Componisten als ihre so berühmten Freunde zu fragen: „Ob sie alles, was sie sehen, beweisen und gründlich beurtheilen können? Ob sie ferner geschickt sind, alles aus den wahren Gründen der Musik herzuleiten? Ob sie also auch andere in allen Theilen der Musik vollkommen und gründlich unterrichten können?“ Nur ein Blinder kann des Critici Knorrichen Valken nicht sehen.

§. 128. Man erlaube mir, über die bisher angeführten und angewiesenen critischen Stellen noch einige Anmerkungen beizufügen. Der Critikus redet allda von vollkommenen, mittelmäßigen und blossen Componisten. Daß diese Eintheilung meinem 89 bis 99 §. nicht widerspreche, und daß meine Primaner nicht weniger Wissenschaften besitzen sollen, als der Critikus seinen vollkommenen Componisten von rechtswegen angepriesen, braucht keines Beweises. Wegen der mittelmäßigen bin ich mit dem Critiko auch einerley Sinnes. Wie mag aber ein blosser Componist beschaffen seyn? Da ich von Wortspötteleyen kein Freund bin, so mag ich nicht untersuchen: Ob selbiger etwa ein betrügerischer Empiricus oder eine solche Person sey, welche von allen Theilen der Theorie entblößet ist, und folglich den vortreflichen Namen eines wahren Componisten nicht verdienet. Aber so viel ist gewiß, daß der cri-

rische Musikus durch seine oben angezeigten unaussprechlichen Widersprüche sich dermaßen blosgestellt, daß seine Freunde sich seiner schämen. Muß nicht ein wahrer Critikus von Wissenschaften und Künsten philosophiren können? Verdienet aber derjenige wohl den herrlichen Namen eines Philosophen und Critici, der von einer einzigen Sache heute so, morgen anders urtheilet? Ist es nicht seine Schuldigkeit, allezeit nach dem höchsten Grade der Gewißheit zu streben? Kann solcher wohl ohne Mathematik erlanget werden? Hat nicht der critische Musikus sich selbst gefangen? Kann er wohl anders als durch öffentlichen Wiederruf befreuet werden?

§. 129. Verlanget jemand von dem Critiko eine der stärksten Proben seines ganz außerordentlichen Verstandes, der betrachte folgenden, auf der 360sten Seite befindlichen, doppelten Querbalken: „Wenn ich dathun will, daß die Mathematik keinesweges zur Composition nöthig ist, so verstehe ich dadurch so viel, daß weder zur Wissenschaft ein musikalisches Stück zu verfertigen, noch auch zur Verbesserung selbst, die Mathematik = . . . das geringste bestrage.“ O du schlecht vergatterte Critik! Wie leicht kann man dich umstossen! Man berühret nämlich den untersten knorrichen Balken mit einem Strohhalm nur ein wenig, so fällt die ganze Maschine auf des ohnmächtigen Critici schwache Schultern. Wo stehet denn das Gesetz, daß ein Componist bey Verfertigung eines musikalischen Stückes sich erst um die ihm nöthigen mathematischen Wissenschaften bekümmern solle? Nirgends anderswo, als in des Critici leeren Einbildungen, von welchen er uns bis
her

her schon manchen schattirten Abriß gegeben, und dadurch bezeuget, daß er noch nicht begriffen, aus welchem Grunde die Theorie und Praxis der musikalischen Composition beurtheilet werden müsse. So oft er vorher den Compositionsanfängern die, zur gründlichen Erlernung der musikalischen Theorie gehörigen, mathematischen Wissenschaften widerlich machen wollen: so oft hat ihn die Wahrheit schamroth gemacht. Weil er aber dem ohngeachtet ihr widerstrebet, so muß er nun dafür nach Verdienste mit seinen zween Querbalken so lange prangen, bis er ihr beständigen Gehorsam leistet. B. R. W.

§. 130. Bey so bewandten Umständen würde man mir übel deuten, die auf der 361 bis 364sten Seite ausgehangenen critischen Grotesken von Stück zu Stück zu untersuchen: sientemahl selbige nur kahle Abbildungen derjenigen ersfornen Aeste sind, welche der Critikus bey Verfertigung der obigen Querbalken zu seiner Erleichterung abgehauen. Damit aber doch alles zusammengehörige nicht von einander getrennet bleibe, so will ich, zu Bezeugung meiner schuldigen Billigkeit, dem schon sehr belästigten Critiko disfalls nichts mehr auflegen, sondern die besagten Kunststücke nur auf seine knorrichen Balken hangen, welchen es wegen ihrer großen Länge, Breite und Dicke ein leichtes ist, den ganzen critischen Unfug wegen der, bey gründlicher Erlernung der musikalischen Theorie, für unnöthig gehaltenen mathematischen Wissenschaften zu tragen. Glück zu den lasttragenden Querbalken!

§. 131. Hierdurch ist niemanden verwehret, folgenden fünf Grotesken den übrigen vorzuziehen.

a) Auf der 361 S.: „Die nur auf scheinbare Art, ohne Mathematik, erlangte Erkenntniß der Intervallen und Geschlechtern. „ Wenn jemand in hiesiger Nachbarschaft etwas ungegründetes vorträget, so nennt man es einen scheinbaren Beweis. b) „Die nach den Gemüthsbewegungen geordnete Zone, woben sich mehr physikalische und moralische, als mathematische Gründe äussern. „ Abermals ein kritisches Geständniß, daß ein vollkommen seyn wollender Componist die Mathematik nicht entbehren könne. Auf der c) 362 Seite: „Die Regeln, die ein Componist beobachten muß, sind schon lange vor ihm von der Natur und von der Vernunft selbst erfunden worden. „ Folglich hätte der kritische Musikus mit seinen 78 Blättern und mit dem verlegenen Intervallenkrame zu Hause bleiben können. Auf der d) 363 Seite: „Die Seele der Musik ist nichts anders als der gute Geschmack. „ Nach meiner Einsicht werden die mancherley tiefen und hohen Tone als körperliche Dinge durch das, von dem Componisten auf unterschiedene Art angegebene Maaß ihrer Dauer beseelet. So gewiß ich hiermit viel weiter als auf den so genannten geraden oder ungeraden Takt ziele: so gewiß versteht der kritische Musikus nicht: was der gute Geschmack sey? Hätte er in des Herrn Prof. Gottscheds kritischen Dichtkunst das dritte Hauptstück vom guten Geschmacke mit Bedacht gelesen, er würde die Seele der Musik nicht bey den urtheilenden Zuhörern gesucht haben.

§. 132. Die fünfte Hauptgroteske auf der 364. sten Seite brauchet allerdings eine nähere Beleuchtung,

tung, indem allda bey Nacht und Nebel angezeigt worden: „Wenn ein Componist alle seine Erfindungen, seine Sätze, und überhaupt alle seine melodischen und harmonischen Einfälle nach den mathematischen Verhältnissen betrachten und prüfen sollte: . . . so würde man nichts mehr von einer scharfsinnigen Ausdrückung der Gemüthsbewegungen wissen, und man würde also alle Annehmlichkeit und alle Fertigkeit in der Musik verlieren.“ Erfinden heisset, nach dem Zeugnisse aller philosophischen Schriften, aus bekannten Dingen etwas unbekanntes herausbringen. Da nun ein Componist jederzeit vermögend seyn muß, sich mit solchen Erfindungen hervorzuthun, welche zur Erregung oder Stillung der vorhabenden Affekten durchgehends dienlich sind; so fragt es sich: Aus welchen bekannten Dingen er seine unverwerflichen Neuigkeiten verfertigen müsse? Antwort: Aus dem von der Natur dargereichten Stoffe der Musik, wovon ich schon das hauptsächlichste erinnert, und zugleich in möglichster Kürze erwiesen, daß man vom selbigen ohne Mathematik keine gründliche Erkenntniß erlangen könne. Da nun der critische Musikus diese Wahrheit in den vorigen Stücken ganz recht zur Erlernung der Composition gerechnet; hier aber zur Ausübung derselben gezählet; so darf niemand zweifeln, daß er diese fünfte Groteske bey Nacht und Nebel verfertiget.

§. 133. Aufmerksame Leser meines bisherigen Vortrages wissen, daß nur diejenigen für würdige Candidaten der ersten Compositionsclasse zu halten sind, welche alle zur Musik gehörige Wissenschaften ordentlich und gründlich erlernen, und denen es an

keiner Tugend des Verstandes fehlt. Fast eben diese Sprache führet der critische Musikus im 8ten Stücke, 60 S. allwo er versichert, „daß es bey der „Erfindung vornehmlich auf die Größe des Geistes, „und dann ferner auf die wohl gegründete Kennt- „niß der zur Musik gehörigen Wissenschaften an- „kommt, indem der Geist durch das letztere eine nö- „thige und sichere Ueberlegung erlanget.“ So ge- „wiß nun das Erhabene in der Erfindung die Wir- „kung eines hohen Geistes ist; und so gewiß der „Vortrag derselben ein sicherer Beweis einer durch „Wissenschaften aufgeklärten Vernunft ist; eben so „gewiß erschrickt kein Candidat der obersten Composi- „tionsclasse über die vielen Irrlichter, welche der cri- „tische Musikus im 72sten Stücke ausfliegen lassen. „Wozu aber sollen diese Irrwische dienen? Vielleicht, „damit die von mir vorhin beschriebene Septimaner, „Sextaner, Quintaner, Quartaner und Tertianer „dann und wann einige Stellen erblicken, auf welchen „sie „nach den melodischen und harmonischen „Einsfällen,“ wie die Maulwürfe nach anderer „Luft, schnappen können.

§. 134. Indem der critische Musikus am Ende der 364sten und folgenden 370 Seiten beweisen wol- „len, „daß, wenn auch die Mathematik bey der „Composition nothwendig wäre, solches dennoch un- „möglich und wider die Mathematik seyn würde;“ „so hat er uns weiter nichts als seine irrigen Begriffe „von der Intervallen Anzahl, Verhältnissen „und Temperatur entdedet. Wegen des ersten „Umstandes sagt er: „Die Anzahl der Intervallen ist noch nicht von den mathematischen „Mu-

„Musikgelehrten bestimmt.“ Ich setze hinzu: Noch viel weniger von dem unmathematischen critischen Musiko in seiner oft erwähnten Abhandlung von den Intervallen, welche doch drey viertel Jahr eher als sein 72stes Stück erschienen ist. Meine Meinung über diese wichtige Sache wird der geneigte Leser in der nächst herauszugebenden Schrift, benamt: **Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sig**, ersehen, allwo sich hoffentlich ununtersätzlich Gründe finden, daß in der Musik überhaupt nicht mehr als

zweyerley Primen;
dreyerley Secunden oder Nonen;
viererley Terzen;
dreyerley Quarten;
dreyerley Quinten;
viererley Sexten;
dreyerley Septimen, und
dreyerley Octaven gebrauchet werden können.

§. 135. Wegen des zweyten Umstandes sagt unser Critikus: „Die Verhältnisse der allergerbräuchlichsten Intervallen sind noch nicht einmal ausmacht.“ So gewiß ich nicht zweifelte, daß er, besage der Vorrede zu seinem zweyten Theile, die meisten alten und neuen musikalischen Schriften mehr als einmal durchgelesen: so gewiß bin ich zu schwach, meinen Lesern zu verbieten, den lezt angeführten critischen Ausspruch für eine Frucht der mangelnden Erkenntniß oder gar für eine der größten Verwegenheiten zu halten. Ich lobe mir

dafür den mehr belobten Herrn Mattheson, der zwar bekanntermassen der Mathematik sonst eben nicht das Wort redet, jedoch diese Sache nicht nur hin und wieder in seinen Schriften überhaupt für richtig gehalten, sondern auch im vollkommenen Capellmeister derselben ein ganzes Capitel eingeräumt, und allda ziemlich umständlich gezeigt und bezeuget, daß die Verhältnisse aller nöthigen Intervallen längst ausgemacht sind. So wenig ich behaupten kann, daß der critische Musikus dem quiedlinburgischen Logarithmen-Händler, Meskenheuser, disfalls blindlings nachgegangen, dem aber der Herr Mattheson, 1731, in der vermehrten Vorbereitung zur Organistenprobe, nach seiner Art, den Text gelesen: desto mehr hat mich und andern seither gewundert, daß dieser ältere Critikus dem jüngern wegen der verschmäheten Rationen so ungestraft durchschleichen lassen. Jedoch dieses laßt beyseite gesetzt!

§. 136. Da nun bey so bewandten Umständen niemand zweifeln kann, daß die Verhältnisse der Intervallen schon längst ihre Richtigkeit gehabt, so will ich vorher, aus Liebe zur Kürze, mir Erlaubniß ausbitten, demjenigen dreysfachen Verhältnißregister folgen zu dürfen, welches in des Herrn M. Mizlers musikalischen Bibliothek, II Band, III Theile, 73 bis 74 Seite, 31 bis 39 §. anzutreffen ist, und im ersten Sache, nämlich von $1 — 2$, $2 — 4$, $4 — 8$, $8 — 16$, $16 — 32$, $32 — 64$, die Verhältnisse aller nöthigen Intervallen also andeutet:

Vnifonus: 1 — 1.	1 — 2: VIII.
V maior: 2 — 3.	3 — 4: III minor.
III maior: 4 — 5.	5 — 8: VI minor.
III minor: 5 — 6.	3 — 5: VI maior.
II maior: [8 — 9.]	[9 — 16:] VII minor.
II minor: [9 — 10.]	[5 — 9:] VII maior.
II minor: 15 — 16.	8 — 15: VII maior.
III maior: 32 — 45.	45 — 64: V minor.

§. 137. Es wird hoffentlich nicht nöthig seyn zu beweisen, daß hier jedesmal zwei gegen über stehende Verhältnisse eine Octave: 1 — 2 ausmachen. Weit nöthiger hingegen scheint es, denenjenigen eine hülfliche Hand darzureichen, welche den 16, 17 und 18ten §, am vorhergenannten Orte der musikalischen Bibliothek, als ein Räthsel angesehen, und deshalb flägliche Briefe herumgeschicket. Sollte wohl solchen bekümmerten Leuten durch folgende Vorstellung können geholfen werden?

1 gegen 1:	120:	der Grundklang.
1 -- 2:	60:	die einfache Octave.
1 -- 3:	40:	die erste zusammengesetzte Quinte, als die beste.
1 -- 4:	30:	die zweyfache Octave.
1 -- 5:	24:	die zwente zusammengesetzte größere Terz, als die beste.
1 -- 6:	20:	die zweyte zusammengesetzte Quinte.
1 -- 8:	15:	die dreyfache Octave.
2 -- 3:	80:	die einfache Quinte.
2 -- 4:	60:	die Octave, welche 1 -- 2 ähnlich ist.
2 -- 5:	48:	die erste zusammengesetzte größere Terz.
2 -- 6:	40:	die zusammengesetzte Quinte, welche 1 -- 3 ähnlich ist.
2 -- 8:	30:	die doppelte Octave, welche 1-4 ähnlich ist.

446 II. Fortsetzung von Schröters

3	--	4:	90:	die einfache Quarte.
3	--	5:	72:	die einfache größere Sexte.
3	--	6:	60:	die Octave, welche 1-2, 2-4 ähnlich ist
3	--	8:	45:	die erste zusammengesetzte Quarte.
4	--	5:	96:	die einfache größere Terz.
4	--	6:	80:	die einfache Quinte, welche 2-3 ähnlich ist.
4	--	8:	60:	die Octave, welche 1-2, 2-4, 3-6 ähnlich ist.
5	--	6:	100:	die einfache kleinere Terz.
5	--	8:	75:	die einfache kleinere Sexte.
6	--	8:	90:	die einfache Quarte, welche 3-4 ähnlich ist.

§. 138. Wer sich noch weiter helfen oder rathen lassen will, der trage sowohl diese als die vorhergehenden Verhältnisse gehörigermassen auf das Monochord, und lasse es nicht gnug seyn, die sechs ersten, als den sogenannten Dur- oder Trompeten- oder Waldhörner-accord anzuschlagen: sondern erwäge auch alle weiter hier vorkommende Zusammenstimmungen; sonderlich diese sechs zusammen genommenen Rationes: 8:6, 8:5, 8:4, 8:3, 8:2, 8:1, welche einen Mollaccord in sich enthalten. Gewiß, der muß einen verdorbenen Magen haben, der bey solchen, nach dem guten Geschmacke strebenden, Zeiten kein Brodt bey sich behalten kann. Der in der Harmonik ungemein starke Meidhardt urtheilet, in seinen gänzlich erschöpften mathematischen Abtheilungen des Monochordi, 2 S. von diesen Umständen also: „Wer
 „die beyden Triades harmonicas wechselseitig an-
 „schlägt, und durch ihr wellenförmiges, reines, ange-
 „nehmliches, liebliches, sanftes und süßes Wehen nicht ge-
 „rühret

„rühret wird, der muß etwas weniger als ein Mensch seyn.“ Dieser Ausdruck klinget in der That recht capellmeisterlich.

§. 139. Im zweyten und dritten Sache des vorhabenden Registers, nämlich von 64 — 128, 128 — 256, 256 — 512, 512 — 1024, 1024 — 2048, findet man nicht nur die Rationes derjenigen unverwerflichen Intervallen, welche mit den vorher, 136 §. angezeigten nöthigen Intervallen, durch die Temperatur, übereinstimmig gemacht werden: sondern auch die ungeheuren Verhältnisse der von mir für unbrauchbar erklärten Intervallen. Ingleichen sind in einem besondern Schubefäßigen noch zweyerley Limmata, unterschiedene Diesles, Commata, Schismata und Diaschismata, zur vermeynten Auspugung und unnöthigen Verniehrung der einfachen Klangstufen, oder: vielmehr zum steten Andenken ihrer wohlmeynenden Erfinder, wohlverwahrt anzuerkennen. Wer dieselben zahlreichen Seltenheiten noch nicht gesehen hat, kann solche in *Werckmeisters*, *Prinzens*, *Neidhardts*, *Matthesons*, *Eulers* und andern Schriften auf unterschiedene Art finden: mithin wird er sich über derselben Mangel nicht mehr öffentlich beschweren.

§. 140. Wenn die Unendlichkeit des Klanges bekannt ist, wird meine gemachte Abtheilung der nöthigen, unverwerflichen und unbrauchbaren Intervallen, für gegründet halten: zumahl, wenn er aus folgendem Vortrage vernimmt, wie leichtlich die wegen der Richtigkeit der Verhältnisse ausgestreuten Zweifelsknoten aufzulösen sind. Vorher aber muß ich meinen Lesern bekannt machen, daß ich mich bey den
man-

mancherley Nachrichten nicht aufhalten werde, die sich disfalls in alten und neuen Schriften finden, und woraus die Verächter der Nationen Gelegenheit genommen vorzugeben, daß die ganze Harmonik ein grundloses Gebäude sey; sondern ich werde in möglichster Kürze erzählen, auf welche Art meine Wenigkeit sich bestrebt hat, lediglich dem Gesetze der Natur zu folgen, und alles zur vollständigen Tonleiter benötigte

1) aus den Verhältnissen der harmonischen Dreiflänge;

2) aus den Nationen der natürlichen Melodie herzuleiten.

§. 141. Wosern ich mich recht besinne, so hat meine erste harmonikalische Arbeit in Schuljahren ohngefähr 1715, auf die Gültigkeit des Verhältnisses der kleinern und größern Terz $\overset{3}{6:5}, \overset{2}{5:4}$ gezeiet, u. folgende, auf zwei Octaven sich erstreckende, unverwerfliche Accordabwechslung herausgebracht:

Grundklang: 108.

6:5, 90.

5:4, 72.

6:5, 60.

5:4, 48.

6:5, 40.

5:4, 32.

6:5, 27.

§. 142. Bey der letztern kleinern Terz, $32:27$, bemerkte ich zwar ein herunterschwebendes + plus; welches aber nicht vermögend war, die übrigen vollkommen guten Triades harmonicas mir verdächtig zu machen. Denn bald vermeynte ich aus damals unzu-

unzulänglicher Einsicht, eine unrechte Grundzahl erwählt zu haben; bald schmeichelte ich mir, diesen kleinen Ueberschuß auf eine oder andere Art zu verbergen. Bey diesem Hin- und Herwenden entdeckte ich wider Vermuthen folgende diatonische Treppe:

Sonus fundamentalis :	60	
Secunda maior :	54	10 : 9.
Tertia maior :	48	9 : 8.
Quarta minor :	45	16 : 15.
Quinta maior :	40	9 : 8.
Sexta maior :	36	10 : 9.
Septima maior :	32	9 : 8.
Octava :	30	16 : 15.

§. 143. Unter vielen hier merkwürdigen Dingen zog ich viererley in Betrachtung; erstlich: daß alle Consonanzen rein geblieben, bis auf eine größere Quarte, kleinere Quarte, kleinere Terz und größere Sexte. Zweytens: daß das oberste Tetrachordium, wegen erfolgter gleichen Stellung der Secundenverhältnissen, mit dem untersten richtig übereinkomme. Drittens: daß schon alle Verhältnisse der nöthigen Intervallen (§. 136 §.) oder derselben ähnliche Zahlen sich eingestellt; wovon weiter unten ein mehrers. Viertens: daß diese diatonische Treppe von derjenigen unterschieden sey, welche Prinz im dritten Theile des satyrischen Componisten, 80 E. gemacht und selbst nicht gebilliget hat. Ein gleiches kann ich jetzt mit noch mehrerer Gewißheit behaupten, da in der musikalischen Bibliothek, II Band IV Theil II Tab. 12 Num. zwar eben diese Grundzahl, jedoch mit ganz anderer Abmessungsart, und zugleich 50 und 25 statt 48 und 24 genommen worden.

§. 144. Ehe ich mich weiter wagte, schien mir höchstnötig seyn zu wissen: Wie viel Klangstufen in dem Bezirke einer Octave unentbehrlich wären? Diese Untersuchung nahm mir zwar mehr Nebenstunden weg, als ich derselben gewidmet, und ich eigentlich zu mischen hatte; dargegen zeigte sie mir nicht nur diejenigen unumstößlichen Gründe, worauf die jüngst auszugebende Schrift: **Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz** gebauet worden: sondern sie entdeckte mir auch die Möglichkeit und Nußbarkeit, wie und wenn iegliche der 12 Klangstufen, nach Erfoderung der vorhabenden Tonart, entweder Terminus grauis oder zu anderer Zeit Terminus acutus seyn könne. Ich versuchte also: Ob ich das von unterschiedenen vortrefflichen Männern hierzu in Vorschlag gebrachte Mittel, nämlich die gleichschwebende **Temperatur**, nach meiner geringen Einsicht auch zubereiten könnte? Welcher Versuch mir auf unterschiedene Art gerieth: Wie ich denn allezeit, ohne Ruhmredigkeit, mehr als zehn unverwerfliche Arten zu temperiren darzeigen kann, unter welchen etliche ihre gleichabfallende zwölf großen Differenzen, und etliche nur sieben Abfälle haben. Dismal aber werde ich nur eine einzige Art darlegen, nämlich die schon zweymal angemeldete **Aufgabe mit gehöriger Auflösung und Beweis**, wenn ich zuvor, über die bisher üblich gewesenen Abtheilungsarten des Monochords, folgende Betrachtungen angestellt habe.

§. 145. Jedermann gestehet die Richtigkeit des Octavenverhältnisses 2 : 1. Niemand hat meines Wissens bisher gezweifelt, daß diese Ration vermit-

telt

telt der arithmetischen Theilung: $\overset{2}{4} : \overset{1}{3} = 2$ die Quarte

und Quinte hervorbringet: ausgenommen ein Mes-
senheuser und ein critischer Musikus, welche sich,
unzähliger Zeugnisse und Empfindungen ungeachtet,
dennoch erkühnet, das Maas dieser Quinte und Quar-
te für falsch auszusprechen. Warum denn? Weil
nämlich bey Fortschreitung der zwölf Quinten die letz-
tere etwas zu hoch, und hingegen bey Fortschreitung
der zwölf Quarten die letztere etwas zu niedrig klingt.
Es sey ferne von mir, diejenigen geschickten Männer
zu tadeln, welche aus guter Absicht solchen Quinten-
und Quartengang auf unterschiedene Art versfertiget,
und diesen beyden willkührlich gemachten Fehlern bald
auf diese, bald auf eine andere Weise, so sinnreich als
mühsam haben abhelfen wollen. Nach meiner gerin-
gen Einsicht würde der gesuchte Zweck mit mehrerer
Gewißheit und mit leichterer Mühe erlanget worden
seyn, wenn ihnen nämlich folgender unwidersprechli-
cher Satz beygefallen wäre: Wofern es möglich
u. angenehm wäre, aus Intervallen von einer-
ley Art gute Melodien u. Harmonien zu ma-
chen, so wäre zugleich das Gesetz vorhanden,
den Raum der Octave oder überhaupt den
Klang mit Verhältnissen von einerley Art
auszumessen. Da aber weder das eine noch das
andere möglich, geschweige angenehm ist: so kann kein
zulänglicher Grund angegeben werden, den Raum der
Octave oder überhaupt den Klang mit Verhältnissen
von einerley Art auszumessen.

§. 146. Ist es nicht ein offener Widerspruch,
den

den Bezirk der Octave z. B. mit sechs großen Secunden auf aristorensische Art ausmessen wollen, da man doch vorher eingestanden, daß alle Componisten, Sänger, Spieler und Zuhörer derjenigen siebenstufichten Ordnung folgen müssen, welche schon der alte Pythagoras ganz recht a priori Genus diatonicum genennet hat? Wer bemerkt hier nicht die Nothwendigkeit, dem vorhin (141, 142 §) harmonisch und melodisch entdeckten Numero septenario bey Einrichtung der vollständigen Klangleiter gehorsam zu folgen? Und wer zweifelt an der Richtigkeit des folgenden Schlusses? Welche Verhältnisse bey der diatonischen Treppe unentbehrlich sind, dieselben müssen auch bey Verfertigung der zwölfstufichten Klangleiter nothwendig beybehalten werden. Da nun niemand leugnen kann, daß die oben (136 §) angeführte Verhältnisse bey der diatonischen Treppe unentbehrlich sind: so müssen selbige auch bey Einrichtung der zwölfstufichten Klangleiter nothwendig beybehalten werden.

§. 147. Ich gestehe: Wer den vorgebachten Quinten- und Quartengang, ohne Absicht auf andere Intervallen, durchgeheth, der wird am Ende des erstern die kleinste Sexte, u. bey dem andern die größte Terz wider Vermuthen wahrnehmen. Hieraus läset sich schon wahrscheinlich schliessen, daß auf den übrigen also bestimmten Wegen ebenfalls ungesuchte Intervallen zu finden seyn werden. Will jemand zum Zeitvertreib einen kleinen Spaziergang dahin anstellen, der besorge vorher folgende drey häuslichen Umstände. Erster: Aus der arithmetischen Theilung der vorhin (145 §.) eben so gefundenen Quinte entstehen die
 Wer-

Verhältnisse der Kleinern und größern Terz:

$\overbrace{3 : 2}$. Zweyter: Die arithmetische Theilung der
 $\overbrace{6 : 5 : 4}$

größern Terz giebt der größern Secunde folgende

zwo Verhältnisse: $\overbrace{5 : 4}$ welche gemeinlich der
 $\overbrace{10 : 9 : 8}$

kleine u. große Ton genennet werden. Drittens:
Aus der arithmetischen Theilung des kleinen u. großen
Tons entstehen vier unverwerfliche Verhältnisse der

Kleinern Secunde: $\overbrace{10 : 9} : \overbrace{8 : 7}$, welche
 $\overbrace{20 : 19} : \overbrace{18 : 17} : \overbrace{16 : 15}$

gleichsam die Mittelstrasse zwischen $25 : 24$ und zwi-
schen $16 : 15$ ausmachen. Vielleicht werden diese vier
Rationes mit einem unverdienten Kopfschütteln nur
von demjenigen beehret, welcher bey flüchtiger Lesung
der vorigen Sätze u. der jetzt angeführten häuslichen
Umstände an das Continens u. Contentum nicht ge-
dacht. Meines Erachtens ist und bleibt iegliche der
Wahrheit gemässe Sache allezeit gut, sie mag alt oder
neu seyn. Der hierdurch befriedigte Verstand wird
in der Folge mit dem vernünftigen Gehör unfehlbar
Causam communem machen: Folglich sehe ich mich
nicht verbunden, dasjenige Urtheil zu erklären, welches
der vortreffliche Herr Euler in seinem zu Petersburg,
1739, ausgegebenen Tentamine nouae Theoriae
musicae, p. 150. §. 18. über die vorhabenden Verhält-
nisse beyläufig gefället hat.

§. 148. Wer nun auf dem angestellten Spazier-
gange die Octave mit vier Kleinern Terzen ausmef-

sen

sen

ten will, der findet an statt der vierten nur die größte Secunde. Wer aber die Octave mit drey größern Terzen zu erreichen vermeynet, der muß sich an statt der dritten die kleinere Quarte gefallen lassen. Folglich entdeckt der auf drey Octaven sich erstreckende Gang der größern Sexte zugleich eine kleinste Septime, so wie der auf zwey Octaven sich erstreckende Gang der kleinern Sexte zugleich die größte Quinte darzeiget. Aus allen diesen Umständen ist leicht zu erachten, daß in den Gängen der größern und kleinern Secunde zugleich die kleinste Terz und die vergrößerte Prime; hingegen auf den Wegen der kleinern und größern Septime zugleich die größte Sexte und die kleine Octave angetroffen werde. Noch eins ist zu bemerken, daß nämlich die kleinere Quinte u. die größere Quarte in einer Octave hier nur einmal vorkommen können.

§. 149. Wollte nun der critische Musikus folgern: ich hätte hier selbst wider Willen ein Bekenntniß abgelegt, daß außer der Octave alle übrige Masse der Intervallen falsch wären, so würde er sich eine vergebliche Freude machen. Denn ich frage ihn nach Anleitung des oben (§. 145 §.) befindlichen Vernunftschlusses: Ob es möglich sey, einen Satz zu verfertigen, welcher aus zweyen oder mehrern über einander gesetzten Intervallen von einerley Art bestehet? Niemand komme mit folgendem Einwurfe aufgezoget: „Da

$$\left. \begin{array}{c} b \\ g \\ c \\ cis \end{array} \right\} \text{ drey über einander stehende Intervallen von}$$
 „einerley Art, nämlich drey kleinere Terzen sind; so
 „hat

„hat der critische Musikus das Spiel gewonnen.“
 Sachte! Ist nicht das mit Verstand bewaffnete Gehör hier der einzige Richter, welcher zwar, bey vorhaben dem D moll, cis mit e für eine kleinere Terz; hingegen cis mit g für eine kleinere Quinte, und cis mit b für eine kleinste Septime erkennt? Wo sind nun die über einander gesetzten zwey oder mehr Intervallen von einerley Art geblieben? Verlohnt es sich wohl der Mühe, über dergleichen ungegründete Dinge mehr Worte zu verlieren? Wer begreift also nicht, daß die vorhin erwähnte Ausmessungen mit Verhältnissen von einerley Art hauptsächlich nur das bekannte Axioma bekräftigen: *Sonus est infinitus*. Wer erkennt also nicht die Nothwendigkeit, diese bisher üblich gewesenen Ausmessungsarten zu verlassen, und dagegen, bey Verfertigung einer vollständigen Tonleiter, alle Verhältnisse der nöthigen Intervallen (136 S.) nach der unvergleichlichen Ordnung des uns angebohrnen harmonischen Drenklangs flüglich zu Rathe zu ziehen?

§. 150. Ich komme also zu der 1716 und 1738 angemeldeten

Aufgabe:

Einem willkührlich langen Monochord so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf einfache Klangstufen gleichschweben.

Auflösung:

1) Wenn man die gewöhnlichen Namen der zwölf Klangstufen auf das Papier vorher unter einander geschrieben, und zu künftiger Bemerkung der kleinen

456 II. Sortsezung von Schröters

und großen Differenzen zwey Sache gezogen hat, so gebe man dem Grundflange eine solche möglichst kleine Zahl, welche die Rationes des Mollaccords ohne Nebenbrüche in sich enthält, u. zwölf gleichabfallende Zahlen aufweisen kann, die den-Verhältnissen der nöthigsten Intervallen (136 S.) ähnlich sind. Man versuche demnach, ob die Zahl: 54, bey dem hier zum Grunde gelegten Mollaccord

$$\begin{array}{ccccccc}
 & \text{---} & & & \text{---} & & \\
 2: & & : & & 1 \\
 & \text{---} & & \text{---} & & & \\
 6: & 5: & 4: & 3 \\
 54: & 45: & 36: & 27 \\
 C & \text{dis} & g & c
 \end{array}$$

die gebachte Foderung leisten könne, und schreibe erstlich diese vier Zahlen: 54, 45, 36 und 27, in die gehörigen Stellen des großen Differenzenfaches.

2) Bey dieser angefangenen Ordnung zeigt sich schon, wie das Fach der Kleinen Differenzen einzurichten sey. Denn da die drey Klangstufen von C bis dis weder mehr noch weniger differiren als die vier Stufen vom dis bis g, oder als die fünf Stufen vom g bis c, nämlich bey iedlichem iezgenannten Abschnitte 9, welche zusammen eben so viel ausmachen, als der Octave im großen Differenzenfache zuerkannt worden: so vertheile man in diesem Kleinen Differenzenfache bey iedlichem Abschnitte diese 9 also, daß niemals eine kleinere Zahl zwischen zwey größern stehe.

3) Zur Vollendung des No. 1. angefangenen Faches der großen Differenzen subtrahire man mit den No. 2. gefundenen Kleinen Differenzen stufenweise vom Grundflange (54) bis zu dessen Octave (27).

4) Man

4) Man addire die zwölf großen Differenzen von 27 bis 51, und gebe die gefundene Summe: 451, der Octave im dritten Sahe; hingegen dem Grundflange die verdoppelte Summe: 902, als die, in der Aufgabe zu wissen begehrte, Anzahl der Theile eines willkürlich langen Monochords.

5) Von dieser Hauptzahl, nämlich von 902, subtrahire man mit den No. 3. gefundenen zwölf großen Differenzen stufenweise bis zur Octave: so ist folgende Vorstellung der gleichschwebenden Temperatur fertig geworden.

	Die kleinen Differenzen.	Die großen Differenzen.	Die gleichschwebende Temperatur.
C		54	902
cis	3	51	851
d	3	48	803
dis	3	45	758
e	3	42	716
f	2	40	676
fis	2	38	638
g	2	36	602
gis	2	34	568
a	2	32	536
b	2	30	506
h	2	28	478
c	1	27	451
	27	451	

6) Hat man diese Vorstellung in gehöriger Ordnung auf das Monochord getragen, so kann man schon selbst auf melodische und harmonische Art versuchen, ob diese zwölf Klangstufen gleichschweben. Zur Erleichterung dieser Bemühung gehöret folgender

Beweis:

7) Aus der Auflösung bey No. 1. 2 und 3 erhellet, daß die kleinen und großen Differenzen ihren zureichenden Grund haben, indem alle derselben Abfälle aus den ähnlichen Zahlen des harmonischen Dreiklanges hergeleitet worden.

8) Betrachtet man ferner die großen Differenzen etwas genauer, so trifft man unter selbigen folgende Zahlen, welche den Verhältnissen der größern Quinte und der kleinern Quarte vollkommen ähnlich sind:

$\overbrace{3 : 2}$	$\overbrace{4 : 3}$
54 : 36	48 : 36
51 : 34	40 : 30
48 : 32	36 : 27
45 : 30	
42 : 28	

9) Die Relation der größern Terz und der kleinern Sexte hat hier folgende ähnliche Zahlen:

$\overbrace{5 : 4}$	$\overbrace{8 : 5}$
45 : 36	48 : 30
40 : 32	

10) Dem Verhältnisse der kleinern Terz u. der größern Sexte sind hier folgende große Differenzen ähnlich:

6 :

$\begin{array}{c} \text{6 : 5} \\ 54 : 45 \\ 48 : 40 \\ 36 : 30 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{5 : 3} \\ 45 : 27 \end{array}$
--	--

11) Die zwey Verhältnisse der größern Secunde u. der Kleinern Septime haben folgende ähnliche Differenzzahlen :

$\begin{array}{c} \text{10 : 9} \\ 40 : 36 \\ 30 : 27 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{9 : 8} \\ 54 : 48 \\ 45 : 40 \\ 36 : 32 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{9 : 5} \\ 54 : 30 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{16 : 9} \\ 48 : 27 \end{array}$
--	--	--	---

12) Das Verhältniß der Kleinern Secunde, ingleichen die, nach Anleitung des 47ten §, unentbehrliche vier Rationen haben hier folgende ähnliche Differenzzahlen :

$\begin{array}{c} \text{16 : 15} \\ 48 : 45 \\ 32 : 30 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{20 : 19} \\ 40 : 38 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{19 : 18} \\ 38 : 36 \end{array}$
$\begin{array}{c} \text{18 : 17} \\ 36 : 34 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{17 : 16} \\ 34 : 32 \end{array}$	

13) Die noch übrige größere Quarte ist vom dis zu a nach ihrem Urbilde 45 : 32 wahrzunehmen.

14) Wem diese ähnliche Zahlen der nöthigsten Verhältnisse noch zu wenig scheinen, der gedente bey jeglichem Vorfalle an die Ergänzung der Octave.

15) Zu mehrerer Versicherung der Richtigkeit dieser gleichschwebenden Temperatur ergreife man die

gewöhnliche Probe, welche bekanntermassen am leichtesten durch dividiren, multipliciren u. addiren geschieht. Wenn diese Prüfungsart durch alle Intervallen anzustellen überflüssig scheint, der unterlasse nicht, wenigstens alle Consonanzen schriftlich zu untersuchen: Da denn bey jeglicher größern Quinte, Kleinern Terz und Kleinern Sexte das herunterschwebende + plus; hingegen bey ieder Kleinern Quarte, größern Terz u. größern Sexte das aufwärtschwebende — minus nach Wunsche sich einstellen wird. Welches zu erweisen war.

§. 151. Nun könnte ich der bisher aufgelösten und bewiesenen Aufgabe noch etliche wichtige Anmerkungen beyfügen. Da ich aber wegen dieser Einrichtung der vollständigen Klangleiter keinen Vorgänger habe; so muß wohl erst abgewartet werden, ob sie den erwünschten Beyfall gefunden: zumahl, da ihr Erfinder in den Augen der Nationverächter ein kleines Licht ist. Es irren zwar diejenigen Leser nicht, welche bey dieser Temperatur bemerken, daß sie

1) ohnerachtet ihrer kleinen Grundzahl: 902, weder vor der Neckenheuserischen von 16000 0000 Theilgen, noch vor der Beaugrandischen mit 15 bis 60 Nullen sich verstecken dürfe;

2) daß nicht durch das bloße Daseyn aller nöthigen Verhältnissen, sondern durch derselben gegründete Stellung der gesuchte Zweck erhalten worden. Allein die wichtigsten Puncte, als richtige Folgerungen, sind hiermit noch nicht entdeckt, u. gehören auch nicht eigentlich hieher. Wie bald meine Umstände mir erlauben werden, mich hierüber weiter zu erklären,

ren, läſſet ſich noch nicht beſtimmen: zumahl, da ich noch ein paar Schulden abzutragen habe.

§. 152. Erſtlich erinnere ich mich folgender, 1738, angemeldeten Aufgabe: Eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verſchiedenen Graden, bald ſtark, bald ſchwach ſpielen kann, und zwar nur auf einer Taſtatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen. Ich übergehe die dieſermwegen eingelaufenen Anfragen. Ich verſchweige auch die bey mir fruchtlos angebrachten Auslockungen. Jedoch darf ich nicht verbergen, daß von einem hohen Orte mir für dieſe Erfindung fünfhundert Thaler geboten worden, unter der Bedingung: einen ſchriftlichen Revers zu geben, daß der zur Ausarbeitung erwählte Mechanicus ein für allemal die Ehre der Erfindung haben ſolle. Nun ſind zwar 500 Thaler bey mir ein großes Geld; allein es fragt ſich: ob ein ehrliebendes Gemüthe mit Gelde zu bezahlen ſey? Man denke der Sache nach, u. verarge mir nicht, daß ich dieſe Erfindung noch heimlich halte. Die ſpottende Zweifler ſollen zu rechter Zeit beſchämnet werden. Wem iſt wohl der Weg nach der neuen Welt iezt unbekannt, nachdem Columbus das Ey auf dem Tiſche ſtehend gemacht?

§. 153. Zweytenſ iſt mir, 1745 zu Anfange des Herbitmonats, von einem reformirten Prediger bekannt gemacht worden, daß ein vornehmer muſikaliſcher Streiter, 1744 in der Oſtermefſe, überaus heftig nach mir gehauen, ohne mich im geringſten beſchädigt zu haben. Nun ſagen zwar alle Rechtsgelehrte, daß bey dergleichen Begebenheiten mehr auf die Abſicht als auf die ausgebliebene Wirkung zu ſehen

sen. Weil aber zu vermuthen ist, daß mein hochzu-
 ehrender Herr Gegner über lang oder kurz noch einen
 solchen Anfall wagen, oder mich gar öffentlich heraus-
 fodern werde; so muß ich wohl ehrenthalber berich-
 ten, unter welchen Bedingungen ich mich in diesen
 Zweykampf einlassen wolle. Erstlich bitte ganz
 gehorsamst um Nachricht: Ob der Streitplatz in der
 Gegend 30 — 24 — 20 — 15, oder in 24 —
 20 — 16 — 12 seyn soll? Zweytens will ich
 nach meines Gegners ehemahligen Vorschrift, oder
 vielmehr nach dem Naturrechte, ieglichen Terz- und
 Abartenhieb mit einem Quinten-Sexten-Septimen-
 und Octavenstosse abhalten. Drittens müssen wir
 beyderseits hübsch bey der Klinge bleiben: sonst möch-
 ten die Zuschauer uns für philosophische Separatisten
 ansehen. Viertens müssen wir uns aller Schimpf-
 worte unter Begleitung andächtiger Seufzer ent-
 halten: Denn jene sind ehrbaren Männern unanstän-
 dig, u. durch diese möchten seine Herren Secundanten
 weichherzig werden. Fünftens muß ieglicher von
 uns seinen Beweis nicht mit mancherley entlehnten
 Meinungen anfangen, sondern selbigen lediglich aus
 dem Wesen des harmonischen Dreyklanges herleiten:
 welches Verfahren bey Wahrheitliebenden mehr gilt,
 als ein großer Bibliotheksextract. Sollten aber
 diese vernünftige Bedingungen dem hochzuehrenden
 Herrn Gegner erwünschte Friedensgedanken bey-
 bringen, so soll mein bereits angefangener Commen-
 tarius über die 197 u. 198 S. des critischen Musici
 zweyten Theil dem Vulcano geopfert werden. *En
 dextra fidesque!*

§. 154. Schlußlich überlasse meinen Lesern, unpartheyisch zu untersuchen: ob ich

- 1) den critischen Musikum mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilet;
- 2) die Gegenden u. Ursachen seiner größten Fehl- tritte bemercket, u. ihm den rechten Weg gezeigt;
- 3) die Nothwendigkeit der Mathematik bey NB. gründlicher Erlernung der musikalischen Composition erwiesen habe.

Wie hier erstlich die Bescheidenheit überhaupt der Heuchelei entgegengesetzt worden: Also habe ich mich bey den nachdrücklichen Redensarten insbesondere aller schimpflichen Worte, Drohungen u. angebichteten Meynungen enthalten. Da ich zweytens ihm, nach bemerckten vornehmsten Fehltritten, nicht nur den rechten Weg gewiesen, sondern auch die ihm wohlgerathenen Stücke getreulich angezeigt u. geziemend angepriesen habe; so kann mich niemand der verhassten Tadel sucht beschuldigen. Hätte Drittens der critische Musikus bey Entwerfung des grundlosen 71 u. 72 Stückes sich an das richtig anweisende 60ste Stück gehalten, so würde mein kurzgefaßter Beweis wegen Nothwendigkeit der Mathematik ic. ja überhaupt diese ganze Schrift, nach Aussage des 7den §, nicht hervorgetreten seyn. Was soll er nun ergreifen? Nichts anders als Geduld: denn er hat selber Schuld. Sollte aber allensfalls ein zankstüchtiger Alfonso, oder sonst iemand, wegen dieser Beurtheilung mit mir hadern wollen, der beliebe vorher wohl zu erwägen, was ich eben (35 §.) wegen meines stärkern Nachsetzlers angekündigt habe. Guug!

III. End.

III.

Sendschreiben an * * * Lorenz Miz-
ler, Stifter der längst gewünschten So-
cietät der musikalischen Wissenschaften, in wels-
chem I. der bevorstehenden Reformation der
Musik, II. einer Aufgabe wegen der Tempera-
tur; III. einiger nützlicher Erfindungen gedacht;
Und etliche nöthige Erinnerungen für die Ton-
künstler so bescheiden als freymüthig eingeschalt-
et worden von Christoph Gottlieb Schrö-
ter, Comp. und Org. an der Haupt-
kirche zu Nordhausen.

P. P.

Raum hatte ich den ersten Theil Ihrer lehrrei-
 chen musikalischen Bibliothek bedächtig
 gelesen, so wurde ich auf eine seltene Art angetrieben,
 sie vor andern gelehrten Tonkünstlern hochzuachten.

Die Erwegung der Unmöglichkeit, diese fremde
 Triebe deutlich zu beschreiben, reizte mich zwar, davon
 stille zu schweigen; hingegen die Betrachtung des be-
 liebten Wohlstandes befohl mir, die ihnen schuldige
 Hochachtung ohne Verzug u. ohne Scheu zu bezei-
 gen: wie denn Dero an meine Wenigkeit abgelassene
 zwey überaus gütliche Antwortsbriefe beweisen, daß
 ich meine Pflicht nach Vermögen beobachten wollen.

Dahin zielte ich auch mit den überschickten drey
 schlechten Strophen, womit Sie, den vierten Theil
 der musikalischen Bibliothek beschloßen; einige Blät-
 ter

ter vorher aber ein Werk angefangen haben, worüber die Gelehrtesten des gelehrten Teutschlandes sich verwundern, die sinnreichen Ausländer erstaunen, verständige Musici sich freuen, die widriggesinnten aber für Schrecken erstummen.

Glückselige Zeit! in welcher man beherzt angefangen, u. unerschrocken fortfähret, die höchstschädlichen Feinde des menschlichen Verstandes, nämlich den Thorheitsvollen Aberglauben, die vielerley Meynungen von einerley Sache, die verlachenswerthe Leichtgläubigkeit, nebst dem übrigen Schwarm der grundlosen Irrthümer, vermöge des Satzes des Widerspruchs, unermüdet auszurotten.

Glückselige Zeit! in welcher man den menschlichen Verstand und dessen Tugenden, nämlich die forschende Weisheit, die voraussehende Klugheit, die unentbehrlichen Wissenschaften, die nützlichen Künste, die mancherley Sprachen, die befeelte Scharfsinnigkeit, die seltene Tiefsinnigkeit, den feurigen Witz, die bewährte Erfahrungs- u. Versuchkunst, die halb göttliche Erfindungskunst, und alle hierunter begriffene Sachen nicht mehr mit dem verworrenen Garne der scholastischen Grillen bestricket, sondern dem besagten menschlichen Verstande die eigenthümliche Freyheit läßt, alle wirkliche u. mögliche Dinge, vermöge des Satzes des zureichenden Grundes, auf das schärfste zu untersuchen, um dasjenige Ziel zu erreichen, welches der Allerweiseste von Ewigkeit gegeben, als er im Anfange der Zeit vernünftige Creaturen geschaffen.

Glückselige Zeit! in welcher eine längst gewünscht-

wünschte Societät anfänget, die edle Tonkunst als einen der vornehmsten Theile der Gelehrsamkeit zu betrachten. Ich sehe schon im Geiste, wie die Weltweisheit so wohl überhaupt, als die Mathematik ins besondere sich freuet, ihre, für verlohren geschätzte, liebste Freundin wieder zu umarmen, und ihr auf den Erbsthron zu helfen, von welchem sie ein barbarischer Einfall der Unwissenheit gewaltsam verstoßen.

O! möchte mein großer Wohlthäter und hochgeehrtester Landesmann, nämlich der im Leben so scharfsinnige als leutselige, nun in Gott selige Herr Johann Christoph Schmied, Königl. Pöpln. und Churfürstl. Sächsl. Capellmeister;

Ingleichen der in eben solcher Würde gestandene, u. mit den musikalischen Klängen sehr zärtlich umgegangene Herr Johann David Heinichen;

Wie auch des ietzt erwehnten H. tüchtiger Lehrmeister, nämlich der, wegen seiner tiefen Einsicht in die musikalischen Wissenschaften so wohl als andere Theile der Gelehrsamkeit, weitberühmte Herr Johann Ruhnau, Dero Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften noch erhalten haben.

Mein Hochgeehrtester Herr wollen mir vielleicht ins Ohr sagen, daß dieser Wunsch vergeblich; jedoch noch nichts versäümet sey, wenn ich dieser Ausschweifung ein nöthiges Ziel stecken, oder mich deutlicher erklären wolle.

Wohlan! auf Dero Befehl soll es hiermit geschehen: Ich habe nämlich zweymal das sonderbahre Glück gehabt, der vorhin genannten drey vortreflichen

den Männer der gelehrte Unterredungen von der bevorstehenden musikalischen Reformation vergnügt anzuhören. Die erste Unterredung hielt der schon gedachte scharfsinnige Schmied mit dem 1715. aus Leipzig angelangten tief sinnigen Ruhnau, bey dem redlichen Herrn Emanuel Benisch, Organisten an der Kreuzkirche zu Dresden. Die zweyte geschah 1719. bey dem Muster eines rechtschaffenen Musikdirectors, ich meyne den höchstverdienten Cantor u. treu fleißigen Collegien der weitberühmten Kreuzschule, Herrn Johann Zacharias Grundig, da der aus Italien ohnlängst zurückgekommene weitdenkende Heinichen mit dem mehr belobten Schmied das Wort führte.

Diese lehrreiche Unterredungen haben das von Gott u. der gütigen Natur mir verliehene musikalische Naturel bisher zu unermüdeten Fleiß u. geschärften Betrachtungen um so viel mehr aufgemuntert, da Zeit Lebens keinen Lehrmeister, weder in theoretischer noch practischer Musik gehabt, ausgenommen, daß bey meinem seligen Vater vor dem siebenten Jahre im Singen ziemlich fertig geworden.

Wäre mir die lebhafteste Vorrede, welche der vom klossigen blaffen Neide beneidete, Herr Capellmeister Neidhart, 1706. seiner besten u. leichtesten Temperatur vorgeschet, in den Schul. u. Akademischen Jahren vor Augen gekommen, so hätte ich mich der Mathematik mehr beflissen, u. dasjenige, was unser, nie zur Gnüge gerühmte, Herr Capellmeister Mattheson, in seinen vielen Schriften hin und wieder sinnreich eingeschaltet, mit unverblendeten Augen betrachtet. Anbey kann nicht bergen, daß mein geschwor-

schwornen Feind, mit Namen : de pane lucrando : mit bisher viele Steine der Verhinderung in den Weg gelegt, auf welchem ich, ohne Wegweiser, die musikalischen Wahrheiten suchen wollen ; dem ungeachtet bin ich glücklich gewesen, einige derselben zu finden.

Keinen Lehrmeister haben, bringet Schaden und Nutzen ; Schaden ; Indem gemeinlich viel Zeit unnöthiger Weise verschwendet wird, wenn einer allein den Grund einer Sache genau untersuchen, u. derselben verschiedenen Gebrauch richtig determiniren will, welche mühsame Arbeit vielleicht schon längst von andern verrichtet worden ;

Nutzen : Indem man von allen Vorurtheilen frey ist, wenn nämlich der höchstschädlichen Eigenliebe kein Raum gegeben wird ; da gehet man der lieben Wahrheit ungehindert nach, u. bindet endlich mit ihr ein festes Freundschaftsband, welches kein Feind zertrennen kann, der mit gleissenden Meinungen bewaffnet, auf uns loß gehet.

Wie nun hieraus erhellet, daß kein Musikus mit Grunde der Wahrheit vorgeben könne, er verstehe alles gründlich, was zur Tonkunst gehört ; also werden Zw. ** mir, als einem mich selbst unterwiesenen, nicht übel deuten, daß ich jetzt nur mit einer Hand voll musikalischer Sachen erscheine, welche ich nach und nach von allen Seiten betrachtet, hier aber mit wenig Worten bemerkt habe :

I. Man ersiehet auf allen Notenblättern die Möglichkeit, unzählige Melodien zu machen, deren Bezirk sich nur bis auf die Terz oder Quarte erstrecket. Obgleich nun dieselben manchnahl unentbehrlich schei-
nen

nen; so nenne ich sie doch nur halbgute, u. sage mit allen, welche den melodischen Schlüssel zu dem musikalischen Lustgebäude in Händen haben: eine gute Melodie muß zu ihrem körperlichen Umfange wenigstens eine Quinte oder Serte haben; widrigenfalls führet sie auf eine ungewisse Tonart. Es fließet auch hieraus, daß derjenige keiner von den größten Tonkünstlern sey, welcher irgends eine Fuge über den Anfang des Gesanges; Werde munter, mein Gemüthe! machen wollte.

II. Obwohl ich längst überzeuget bin, daß die 3 u. 4 stimmige Harmonie in dem schlecht einher gehenden u. gebundenen Styl rein u. vollständig ausgearbeitet werden könne; so werden doch wenig Componisten mich überreden, daß sie ein gleiches in dem vielstimmigen freyen Styl bewerkstelliget haben. Wer die Partituren mit Verstande erwägen kann, der wird befinden, daß bald der fließenden Melodie, bald der richtigen Harmonie Gewalt angethan worden. Diese Anmerkung hat ihren Ausfluß nicht nur aus dem so oft frisch angefarbten Verbote der Quinten- und Octavenfolge, sondern vielmehr aus dem fast ausgelöschten Gebote des wahren Sitzes aller Klangstufen. Ich frage demnach: Wie theuer ist hier guter Rath?

III. Je leichter es wäre, diejenigen mit Bescheidenheit zu nennen, welche seit einem Jahrhundert die brauchbaren Wege zu kräftiger Melodie u. nachdrücklicher Harmonie verpauert haben; desto mehr Verdruß würde man dadurch auf sich laden: Weil verschiedene hervorragende Componisten noch am Leben sind, welche die zierlichen Eingänge zu der schönen Gegend der besagten Melodie u. Harmonie mit starken spanischen Reutern dicht besetzt haben.

IV. Es müßte der letzte Componist seyn, welcher die richtigen Wege, von einer musikalischen Provinz, in die andern 23. mit ihr vereinigten Provinzen binnen wenig Minuten nicht zu finden wüßte, ohne der weit abführenden Landstraße, oder dem gewöhnlichen Zirkel zu folgen; man hat aber auch angemerkt, daß die meisten solcher reisenden Componisten durch die verbotenen und gefährlichen Holzwege listig geschlichen. Sie wissen manchmal kaum, woher sie kommen; geschweige, wohin sie wollen.

V. Die aus dem vorigen Herumschweiften entstandene beliebte Freyheit in dem Recitativ wird endlich an dem Gehöre und Gemüthe vernünftiger Zuhörer die grausamste Tyranney ausüben.

Damit ich aber mit der andern Hand nicht leer erscheine, so will, mit Dero gütigsten Erlaubnis, noch eine kleine Zugabe beifügen. Ich hatte diesen Sommer Gelegenheit, einen reisenden geschickten Musikum mündlich zu fragen: Warum des scharfsinnigen Herrn Neidharts

beste und leichteste Temperatur	von 1706;
Sectio Canonis harmonici	von 1724;
gänzlich erschöpfte mathematische	
Abtheilungen	von 1734;
nicht zum durchgängigen Gebrauch	angenommen
worden?	

Worüber ich folgende Antwort erhielt?

Da die wenigsten jetzt lebenden practischen Musici weder Zeit noch Gelegenheit haben, die Mathematik und die Buchstabenrechnungskunst zu erlernen; mithin nicht überzeuget werden können, daß diese oder jene Temperatur richtig sey; so entstehet die Ge-
gen

genfrage: Ob es nicht möglich u. rathsam, daß die theoretischen Musici in dergleichen Fällen sich einer leichtern Lehrart befleißigen möchten? Denn ich halte mit allen Verständigen für billig daß ein Lehrer sich nach der Fähigkeit seiner Schüler richte. u. s. w.

Ich bin viel zu schwach, diesem seltenen Ausdrucke den gehörigen Nachdruck zu geben; jedoch nehme mir die Freiheit, einige meiner längst gehegten Gedanken über die vielerley Temperaturen ohne Scheu zu eröffnen:

Ungleichschwebend ist diejenige Temperatur, in welcher die abgezogene Differenzen ungleich sind. Vielleicht hat der schon belobte Herr Meidhart selbst Unrath vermerket, als er in seiner dritten Schrift, die letztere Seite, geschrieben; denn soll man daselbst die ungleichen Differenzen vom D, Dis, bis E unter die Kleinigkeiten rechnen? Wo bliebe die mathematische Richtigkeit?

Meidharts beyde Tem- peraturen zugleich:		Die abgezogene Differenzen:	
C	2000	112	
Cis	1888	106	6
D	1782	100	6
Dis	1682	95	5
E	1587	89	6
F	1498	84	5
Fis	1414	79	5
G	1335	75	4
Gis	1260	71	4
A	1189	67	4
B	1122	63	4
H	1059	95	4
c	1000		

1000

Da Herr Meidhart selbst auf der 40 Seite gestanden, daß Trompeten und Waldhörner an der gleichschwebenden Temperatur ihren Theil auszuweisen haben; so wollte seine dreysfache Bemühung einigen unbedachtsamen Lesern anfangs vergeblich scheinen; sie hat aber, wie bekannt, in Absicht der besaiteten Instrumenten, schon großen Nutzen mit sich gebracht. Auf Orgeln und andern Blasinstrumenten wird er sich nach und nach auch zeigen. Damit nun die Componisten und andere practische Musici, bey dem Gebrauche der gedachten Trompeten und Waldhörner, ihren Zuhörern nicht ferner falsche Waare für gut Geld verkaufen dürften, so wäre mein herzlichster Wunsch dieser, daß einige wohl bemittelte Künstler mit vereinigten Beurtheilungskräften sich bemüheten, diese beyde Sonderlinge zu reiner Melodie u. verknüpfter Harmonie brauchbar zu machen. Die unfehlbaren Regeln der Erfindung, welche der vernünftigste der iewigen Weltweisen, nämlich der Herr G. K. Wolf gegeben, nöthigen mich, folgende Aufmunterung herzusetzen. So gewiß diese nöthige Erfindung noch nicht wirklich da ist, so gewiß ist sie in dieser Welt möglich.

Der Zeitmangel u. andere mich einschränkenbellmstände wollen mir noch nicht erlauben, folgende mir selbst gemachte Aufgabe vollständig auszuarbeiten:

Einer willkührlich langen Saite so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf unterschiedene Klangstufen gleichschweben.

Zur Erleichterung der Auflösung haben mir folgende Sätze gedienet.

I. Vermöge des Satzes des zureichenden Grundes ist

ist es nicht gleichgültig, der willkürlich langen Saite eine willkürliche Anzahl der Theile zuzueignen: Willdrigen falls hat man bald zu viel, bald zu wenig Theile, oder unnöthige Brüche zu erwarten.

II. Die seitherigen Klangmesser haben vermeynet, den Proceß mit den Differenzen zu beschliessen; ich aber habe mit zureichendem Grunde denselben von zwölf gleichfallenden oder gleich steigenden Differenzen angefangen, und nach ziemlicher Mühe befunden, daß unter zwölf Zahlen nur eine sich hieher schicke.

III. Wenn man die gefundenen Differenzen zusammensetzt, und nachgehends verdoppelt, so zeigt sich die gewisse Anzahl der Theile von selbst, welche der willkürlich langen Saite zugeeignet werden müssen. Diese Anzahl könnte man zwar mit 2, 4, 8, u. s. w. vervielfältigen; aber ohne sonderbaren Nutzen. Hieraus erhellet ebenfalls, daß, wenn die gewöhnliche 1000 Theile keine Unrichtigkeit mit sich brächten, man statt selbiger 2000, 4000, 8000, und mehrere Theilgen erwählen könnte; allein auch hier ist die Sparsamkeit eine Tugend.

IV. Gleichwie die sechste Zahl bey Einrichtung der sechsten abzumessenden Klangstufe, nämlich bey der kleinern Quinte oder größern Quarte, der wahre Mittelpunkt ist, nach welchem die höhern und tiefern Stufen eingerichtet werden müssen; also dienet diese sechste Zahl zum sechsten Beweise, daß die eils abgemessenen Klänge gleichschweben.

V. Die kleinern abgezogenen Differenzen halten, ebenfalls eine gleiche Ordnung, wie die größeren gefundenen Differenzen.

Ich gebe diese Temperatur vor keine sonderbare Erfindung aus; auch kann hierdurch der überaus

scharfsinnigen Arbeit des Herrn Meidharts kein Abbruch geschehen; sondern meine einzige Absicht ist, denen Clavier- Orgel- und andern Instrumentmachern, welche die Mathematik nicht verstehen, hülfsliche Hand zu leisten.

Zwar haben einige dieser Künstler, welche seit etlichen Jahren sich unterstanden, eine meiner Erfindungen für die ihrige auszugeben, an mir nicht verdient, mit ihnen so säuberlich zu verfahren, als jetzt wirklich geschehen soll: Ich habe nämlich 1717, zu Dresden, nach vieler Ueberlegung, ein Modell von einem neuen Clavier, mit Hämmern, theils mit, theils ohne Triebfedern, verfertigen lassen, auf welchem man nach Belieben bald stark, bald schwach spielen, alles singend und manierlich herausbringen kann. Nicht lange hernach hatte ich die hohe Gnade, daß Ihro Königl. Majestät höchstseligen Andenkens, selbiges zweymal in hohen Augenschein nahmen, und in Beseyn des Hrn. Grafen von Bixthum, wie auch einiger Cammerherren, u. des mehr gedachten Capellmeisters, Herrn Schmiedens, allernädigst billigten; mithin Verfügung treffen wollten, daß selbiges von einem geschickten Künstler vollkommen und rein ausgearbeitet werden sollte.

Ich will, um Weitläufigkeit zu vermeiden, andere ansehnliche Leute icht nicht nennen, welche das Modell ebenfalls vor Augen und Ohren gehabt, und laut sicherer Nachricht, meistens theils noch leben. Auch will ich nicht für gewiß sagen, ob derjenige ein höflicher Bauer sey, welcher das löbliche Unternehmen zu meinem großen Schaden und seiner größten Beschimpfung hintertrieben, und nach meiner Abreise aus Churfachsen, diese Erfindung in- u. ausserhalb Teutschland bekannt

bekannt gemacht? Aber so viel ist gewiß, daß Signor Bartolomeo Christofali, dessen in *Matthesons* zwenten Bande seiner *musikalischen Critik*, auf der 336 Seite gedacht wird, nur der zweyte Erfinder seyn kann, so wie ich, nach richtiger Zeitrechnung, wirklich der erste bin; Es würde denn erweislich gemacht, daß *zwo* verschiedene Personen zu verschiedener Zeit einerley Sache zu einerley Absicht erfinden könnten. Anbey fällt mir ein, daß wegen Erfindung der Buchdruckerey ein gleicher Streitsfall sich eräuet.

Nun sollte ich diejenigen auch nennen, welche in Deutschland meine Erfindung nachgemacht: Deren einer so, der andere anders in den Nebenumständen verfahren; allein aus Mitleiden über den verschliten Endzweck verschweige ich ietzt ihre bekannte Namen: Anerwegen ich längst versichert bin, daß keiner diesem Instrumente die gehörige Stärke zu geben vermocht, damit es wenigstens bey einer Camtermusik deutlich zu vernehmen sey. Michin haben sie dabey weiter nichts gethan, als das Sprüchwort wahr gemacht: Es ist leichter, eine gute Sache mittelmäßig nachzumachen, als selbst was tüchtiges zu erfinden.

Artig ist es, daß keiner diesem Kinde den rechten Namen zu geben weiß. Noch artiger klinget es, daß ieder vermennet, seine Arbeit sey die beste, wenn nur ein rechter Spieler drüber käme: Sie meynen ohnfehlbar denjenigen auch, welcher den Endzweck dieses Instruments vor dessen Erfindung reiflich erwogen hat. Am allerartigsten scheint es, wenn ich in einem Briefe lese: Man hat gemeynet, Mr. Schröter wäre schon gestorben. Gesezt, ich wäre schon

todt, so bleibet doch das Geseze da: Laß einem ieden das Seine.

Damit ich aber diese lieben Herrn überzeuge, daß ich mit ihnen, wegen dieser bey mir gefundenen Erfindung, nicht weiter zürne; so will ich selbigen, aus aufrichtigem Gemüthe, einen unmasgeblichen Vorschlag thun, etwas zu erfinden, wodurch sie so wohl Ehre als Geld ich sage in ihren Namen: Geld! erwerben können, nämlich: eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verschiedenen Graden, bald stark, bald schwach spielen kann, und zwar nur auf einer Tastatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen. Sollte ihnen diese Erfindung zu schwer fallen, so erbiere ich mich für ehrliche Bezahlung, ihnen das Geheimniß zu eröffnen.

Indem ich das vorhergehende überlese, so finde mich genöthiget, Zw. ** gehorsamst zu ersuchen, meine gewöhnliche Weislaustigkeit abermals gütigst zu übersehen. Wer an aufrichtige Freunde schreibt, der richtet sich nicht allezeit nach dem gewöhnlichen 2 oder 3 seitigen Briefmaase, sondern bedienet sich des Rechts der Freundschaft, alle Angelegenheiten mit bescheidener Freymüthigkeit vorzutragen.

Obgleich nun dieser öffentliche Brief verschiedene Sachen in sich enthält, welche manchem Leser eine fliegende Hise ausjagen möchten; so bin ich doch in meinem Gewissen überzeugt, daß die historische Zeilen unwidersprechliche Wahrheiten sind: Dahero vermuthet nicht, daß ein Nachfinder an mir sich öffentlich zu Schanden machen wolle. Wegen der problematischen Vorträge, und anderer eingeschalteten Erinnerungen, getraue mir auch fertig zu werden, wenn nämlich

lich der Gegner sich deutlich nennet, und vernünftig aufführet; widrigenfalls soll er mit sich selbst fechten.

Endlich wünsche vom Grunde meiner Seele, es wolle die höchste Weisheit Ew. ** als Stifter einer längst gewünschten Societät der musikalischen Wissenschaften, die reichlich geliebten Kräfte zur Ausföhrung eines so großen Werks kräftigst stärken, u. bey etwa erfolgendem neidischen Widerspruche Dero flüchtige Geduld mehr und mehr vermehren, bis dasjenige Ziel, welches ich nebst allen vernünftigen Kreaturen ie eher ie lieber zu hören und zu sehen verlange, glücklich erreicht worden.

Verbleibe übrigens mit schuldigster Hochachtung

Ew. **

als meines hochzuehrenden Herrn

Nordhausen
am 22 September,
1738.

gehorsamster
Christoph Gottlieb Schröter.

IV.

Sechste und letzte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capell- meister.

Ein und zwanzigstes Hauptstück.

Von Zirkelgesängen oder Kreisfugen,
sonst Canones genannt.

Die sogenannten Canones heißen deswegen Zirkel-
gesänge oder Kreisfugen, weil sie gleichsam in die
Zi s Runde

478 IV. Fortsetzung von Matthesons

Runde herum gesungen oder gespielt werden. Sie heißen auch auf lateinisch *Fugae perpetuae*, auf Welsch Fughe in consequenza, das ist, immerwährende Fugen, Folgefugen. Die Alten machten zu viel, die neuern zu wenig Wesens davon, am sichersten ist die Mittelstrasse. Es ist aber nach Herrn Matthesons Beschreibung eine Kreisfuge ein kurzes Sing- oder Klingstück, welches verschiedene Stimmen aus einer einzigen Vorschrift, die oft nur eine Zeile beträgt, nach einander daher machen, u. immer von vorne wieder anfangen können. Musikbessene sollen sich in dieser Gattung zu setzen allerdings üben, weil dadurch eine große Fertigkeit in der Kunst überhaupt zuwege gebracht werden kann, wenn man sich aber gar zu sehr daran gewöhnt, so wird man hernach in freyen Compositionsgattungen ganz steif. Zarlino, Penna, Sacconi, Kircher, Tevo, Bononcini, Artusi, Berardi, haben in ihren Schriften von den Kreisfugen gehandelt, Herr Mattheson aber gedenkt die Sache ganz anders vorzutragen, als bishero noch von niemand geschehen. Er wird nämlich untersuchen, wie die Kreisgesänge gemacht werden müssen, u. wie vielerley Gattungen es derselben gibt. Der Herr Verfasser merket wohl an, daß es Merkszeichen einer Leichtgelehrsamkeit wären, wenn man über die Contrapuncte u. Kreisfugen spottete, dergleichen Niedten im dritten Theile seiner Handleitung bey etwas schmutziger Feder entfahren. Herr Mattheson merket aus Berardi institut. harm. P. III. c. 59. folgende zwölf Kreisfugen an:

1. Canone all' unisono, al sospiro, das ist, wo die zweyte Stimme der ersten im Einklang nachfolget, u. nur um ein Viertel später anhebt.
2. Ca-

2. Canone all' unisono, doppio mezza pausa, sopra un canto fermo, d. i. wo die folgende Stimme, nach eines halben Takts Pause eintritt, und wobei wir bemerken, daß zu der Zeit Mode gewesen, einen canto fermo, oder eine gewisse choralmäßige Melodie fest zu setzen, nebst welcher denn zwei andere Stimmen den Kreisgesang führten. Dieser Gebrauch ist aber abgekommen, u. die wenigsten Kreisfugen binden sich iezo an einen Canto fermo.

3. Canone alla seconda di sotto, wo die zweite Stimme nicht im Einklange, sondern einen Ton tiefer ihre Nachfolge anstellt. Eben diese Beschaffenheit hat es mit den neun übrigen Arten. 4. Alla Terza di sotto. 5. Alla Quarta di sotto. 6. Alla Quarta di sopra, eine Quarte höher. 7. Alla Quinta di sopra. 8. Alla Sesta inferiore. 9. Alla Sesta inferiore. 10. Alla Settima inferiore. 11. Canone della diapason inferiore. *)

Es gibt ferner Kreisfugen, bey welchen die Führstimme (guida) das erstemal so gesungen wird, wie sie auf dem Papier stehet, die Folgestimme aber durch eine Gegenbewegung der Intervalle, und durch doppelte auch wohl verminderte Geltung der Noten. Das andremal wird aus der Folgestimme die Führstimme gemacht, u. ebenfalls, wie es stehet, vollzogen. Hingegen verändert sich die Führstimme in die Folgestimme, u. bekommen die Noten eine andere Geltung. Es gibt

*) Herr Mattheson hat zwar von zwölf Arten der Kreisfugen aus dem Verardi geredet, aber eine vergessen u. nur elf angeführt. Weil ich den Verardi nicht bey der Hand habe, muß man ihn selbst nachschlagen, u. suchen welche vergessen werden.

gibt überdies noch verschiedene Kunststücke dieser Art. J. E. Berardi Canon mit 32 Distantstimmen, worzu ein ganzes Castratenland gehört, und Kirchers Irrgarten von 128 Chören mit 256000 Stimmen. So sehr sich unsere Vorfahren hierinn vertieft, so haben sie doch dadurch das unerschöpfliche Wesen der unendlichen Zusammenstimmungen einigermaßen an den Tag gelegt.

Mit der Composition der Kreisfugen geht man also zu Werke: Man ersinne erstlich einen zweystimrigen Satz von 6 bis 8 Takten, und schreibe ihn so auf, daß die zweyte Stimme eben dieselbe Melodie, welche die erste hat, Takt vor Takt, nachmachen könne. Soll nun die zweyte Stimme nach Verfließung eines Takts anfangen, so muß der zweyte Takt des Führers so eingerichtet werden, daß er zu dem ersten völlig einstimmet. Eben so muß der dritte zum zweyten, der vierte zum dritten sich reimen, besonders der letzte zum ersten, alsdenn ist es eine Kreisfuge ohne Ende mit zweyen Stimmen. Die unterste Stimme schreibt man allemal vorher, die obere hernach, ein Takt nach dem andern, wie I. Tab. 1 Fig. Nach diesem bringt man beyde Zeilen in eine, und wo die Folgestimme eintritt, wird ein Zeichen gemacht, wie I. Tab. 2 Fig. Als denn heißt es ein geschlossener Canon (*canone chiuso*), da hingegen der erste ein offener war (*canone aperto*). Man siehet schon aus dieser Probe, daß in diesen Kunststücken sich geschickte Bindungen anbringen lassen, wodurch sie den größten Zierrath erhalten. I. Tab. 3 Fig. ist ein Exempel ohne Dissonanzen, so wie die Alltagskreisfugen gemeiniglich sind, denen es aber doch an Lebhaftigkeit nicht fehlt.

In der Folge trägt Herr Mattheson was neues vor, wenn er in einem Exempel ein paar geschickte Kreisfugen für drey Stimmen so einrichtet, daß sie nicht allein abwechseln, sondern auch, gleich den ordentlichen Fugen auf verschiedene Art verſeßet, u. mit einer Veränderung von Solo u. Tutti verſehen werden. Es iſt der Mühe werth, daß man den vollkommenen Capellmeister ſelbſt aufſchlägt u. das Exempel mit Fleiß betrachtet, welches vier Blätter in Folio beträgt.

Eine Kreisfuge von vier Stimmen iſt I. Tab. 4 Fig. u. eine von fünf Stimmen 5 Fig. zu ſehen.

Bisher ſind es ſolche Kreisfugen geweſen, die ihre Stimmfolge im Einklange anſtellen, welche auch die gebräuchlichſten ſind. Es können aber noch verſchiedene andere Intervalle darzu dienen. Ein wahrhaftig faſt unverbeſſerlich ſchönes Muſter mit drey verſchiedenen Stimmen hat der Herr Verfaſſer von einem Engländer, **William Bird**, der Baccalaureus musices geweſen, angeführt, welche Arbeit 200 Jahre und drüber alt iſt. Siehe I. Tab. 6 Fig. Die andere Stimme tritt hier in der unterliegenden Quarte des Haupttons (hypodiatessaron); die dritte aber in der Unteroctave (hypodiapason) ein. Allein ſo gut auch dieſer Canon von drey Stimmen iſt, ſo hätte doch Herr Mattheson einen kleinen Fehler anmerken u. ihn verbeſſern können. Nämlich wenn die dritte Stimme eingetreten, ſo macht ſolche mit der Note c im ſiebenden Takte einen quintenhaften Gang, wie 7 Fig. zu erſehen. Ob gleich die erſte Stimme ſich hinauf, u. die dritte herunter bewegt, indem die andere pauſirt, ſo iſt doch in dem Augenblicke vorher der völlige Accord f da geweſen, und unmittelbar ſolget als-

denn

denn sogleich der Accord g moß darauf, welches sehr quintenhaft u. widrig klingen: Jedoch zwei Noten können die ganze Sache verbessern, ohne daß es der Melodie Abbruch thut, welche vielmehr verbessert wird. Man darf nämlich im achten Takte nur statt der zweien d, setzen b a, wie 8 Fig. so ist der Sache abgeholfen. Die Kreisfugen, da die zweite Stimme eine Quinte oder Quarte tiefer, oder höher eintritt als der Führer, können mit vierten, wie ordentliche Fugen gesetzt und so eingerichtet werden, daß sie eine Umkehrung leiden. Herr Matthesson sagt von dieser Arbeit die Wahrheit recht artig. Er heisset sie nämlich eine canonische Plackerei, die, wenn sie noch so wohl geriethe, doch gemeiniglich sehr viel gezwungenes an sich hätte, und nur zur starken Uebung in der Harmonie diene, wie die hölzerne Voltigirpferde einem Schüler in der Reitkunst. Geriethe aber die Arbeit nicht gut, sondern käme einem sanglosen Scher unter die Hände, so möchte man sie lieber dem Rade Ixions zuweigen, als elisäische Ohren damit quälen. Ein Exempel einer räthselhaften Kreisfuge gibt Herr Matthesson von dem berühmten Herrn J. S. Bach in Leipzig, wie 1 Fig. II. Tab. zu sehen. Er hat solche 1727 Herr D. Hubemann zugeschrieben, und ist die Auflösung II. Tab. 2 Fig. von einem Ungenannten in Hamburg, der nach der Zeit Organist in Gröningen geworden, mit Beyhülfe eines andern Liebhabers der Musik verfertigt worden. Man heisset dergleichen Kreisfugen auf welsch *canone enimmatico*, auf latein. *canon aenigmaticus*, auch *canon clausus*, weil keine Zeichen dabey stehen, wie die Stimmen eintreten sollen, u. man solches erst, gleich einem Räthsel, errathen muß.

Al roverscio heißt auf verkehrte Art, nämlich, wenn die Kreisfuge zuvor, z. E. eine Quarte, empor gestiegen, so muß bey der Verkehrung die Melodie an eben dem Orte eine Quarte herunter fallen, und so müssen alle Intervalle durchaus auf verkehrte Art antworten. Ich will hiebey einen Vortheil entdecken, womit die Verfertiger solcher musikalischen Spielwerke geheim thun. Wenn man die Kreisfuge verkehren will, so kehrt man das Papier um, worauf solche stehet, und schreibet solche von der rechten zur linken Hand ab, wie das Hebräische, und läset die folgende Stimmen in eben der Ordnung nach einander eintreten, wie bey der Kreisfuge, da sie nicht verkehrt war. Die Tonart, so durch die Verkehrung sich verändert, wird durch die Intervalle selbst bestimmt. Ich will Herrn Bachens Canon zum Exempel nehmen. Weil vier Zeichen voranstehen, II. Tab. 1 Fig. so siehet man, daß der Canon aus vier Stimmen bestehet, die nach einander folgen, wie sie geschrieben stehen, nämlich erst der Diskant, hernach der Alt, denn der Tenor und Baß. Wenn man einmal errathen, wie die Stimmen eintreten, so ist das ganze Räthsel aufgelöset, und dieses ist nichts schweres, wenn man erst weiß, mit was für einem Intervall die folgende Stimme anhebet, welches sogleich der Schlüssel zu erkennen gibt. Denn in einer Kreisfuge nehmen die Stimmen, die verschiedene Schlüssel haben, doch auf den fünf Linien einen Raum ein. Z. E. Die erste Note der Kreisfuge stehet auf der mittlern Linie, die andere zwischen der vierten und fünften Linie, u. s. f. eben so stehet die erste Note aller übrigen Stimmen auch auf der mittlern Linie, u. die zweyte zwischen der vierten u. fünften u. s. w.

Da

Da nun die Noten die Zone bezeichnen, nachdem der vorstehende Schlüssel beschaffen, so fallen die Zone, die die folgenden Stimmen haben, sogleich in die Augen. Die andere Stimme nämlich hat in der Bachischen Kreisfuge c, f, d, e, c u. s. w. und die dritte, als der Tenor, a, d, h, c u. s. f. Um nun leicht zu errathen, wie die Stimmen auf einander folgen in Ansehung des Eintretens, so darf man nur Achtung geben, welche Intervalle von der ersten u. andern Stimme sich zusammen schiden, indem man immer drey bis vier Intervalle der andern Stimme mit dem zweyten, dritten, vierten u. fünften Intervall der ersten Stimme vergleicht u. zusammenhält, ob solche nach den Regeln der Harmonie zusammenstimmen oder nicht. Stimmen solche zusammen, so hält man noch die dritte mit den zwey vorhergehenden zusammen, u. wenn sie gleichfalls übereinstimmt, so hat man den Ort des Eintretens gefunden. Stimmt solche aber nicht überein, so ist es ein Anzeichen, daß die andere Stimme nur von ohngefähr mit der ersten übereinstimmte, oder daß die dritte Stimme anders eintritt als die andere. Im ersten Falle hält man nun die vier ersten Intervalle der andern Stimme, nun mit dem dritten, vierten, fünften u. sechsten Intervall der ersten Stimme zusammen, da es sich denn weisen wird, wenn man also fortfährt, u. immer die vier ersten Intervalle der andern Stimme, mit vier Intervallen der ersten Stimme vergleicht, dergestalt, daß man immer von diesen vorn eins wegläßet, und hinten eins zusehet, wo eigentlich das Eintreten der Stimme ist. Im andern Falle, wo die zweyte Stimme mit der ersten übereinstimmt nur an einem einzigen Ort, die dritte aber nicht in eben
der

der Ordnung übereinstimmt, so muß man den Ort des Eintretens für die dritte Stimme auf leicht eben beschriebene Art noch einmal suchen. — Wer nun die Regeln der Harmonie versteht, der kann auf besagte Art das Eintreten der Stimmen sogleich errathen, ohne lange darüber nachzudenken. Nun will ich das Umkehren erklären, welches sehr leicht ist. Man nimmt, wie oben gesagt, das Papier, worauf die Kreisfuge steht, und kehret das unterste zu oberst, und liest von der rechten zur linken, so ist der ganze Handel verrichtet, u. alle steigende Intervalle sind dadurch in fallende, u. alle fallende in steigende verkehret, wie einem jeden in die Sinne fällt. Denn wenn man eine Maschine, da verschiedene Kugeln theils von oben herunter, theils von unten hinauf sich bewegen, umkehret, so ist leicht zu begreifen, daß die Kugeln, die sich zuvor von oben herunter beweget haben, nun in eben der Ordnung von unten hinauf bewegen müssen, wenn die Verkehrung keinen Einfluß in die Bewegung hat, u. eben so werden sich auch die Kugeln, die sich zuvor von unten hinauf beweget, nun von oben herunter bewegen. Wenn man nun eine Kreisfuge als eine Maschine ansiehet, und die Noten als Kugeln, die sich bald von oben herunter bald von unten hinauf bewegen, so läßt sich die Sache leicht vorstellen. Nun wollen wir sehen, wie die Schlüssel bestimmt werden durch die Verkehrung. Verkehren heißt die steigenden Intervallen in eben so große fallende, und die fallenden Intervalle in eben so große steigende verwandeln. Verkehret man nun die Kreisfuge II. Tab. 1 Fig. so kommt zwar eine fallende Quarte heraus im Violinschlüssel, sie ist aber groß. Da nun im Verkehren die steigenden Inter-

vallen in eben so große fallende verwandelt werden sollen, das erste steigende Intervall aber eine ordentliche Quarte war, so muß entweder die erste Note h um einen halben Ton durch Verzeichnung des. b erniedriget werden, oder die andere Note f muß durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöht werden bey der Verkehrung. Da nun das erste dem Herrn Verfasser beliebt, so sind dadurch auch die übrigen Intervalle dergestalt dadurch bestimmt worden, daß noch drey b haben müssen vorgesezt werden. Denn das andere Intervall muß eine steigende kleine Terz werden, f a ist aber eine große Terz, also muß vor a ein b stehen, daß eine kleine Terz entsteht; u. so sind auch die übrigen zwey b entstanden, welches man nun leicht finden kann, wer nur ein bißgen nachdenken will. Da man nun einmal zur Diskantstimme den Violinschlüssel mit vier b erwählt, so sind dadurch die übrigen drey Schlüssel zugleich bestimmt worden. Denn es sind keine andere Schlüssel vorhanden, in welchen die gehörige Note eben auf der mittlern Linie anfangen könnte, als der hohe Alt, der Alt u. der hohe Baß. Fragt man, warum hat man denn ungewöhnliche Schlüssel erwählt, und nicht auch die vornen stehenden Schlüssel bey der Verkehrung beybehalten? so antworte ich, es hat dem Verfasser so gefallen. Denn weil es ein musikalisches Räthsel seyn soll, so hat man es dadurch etwas schwerer gemacht. Es hätten die vier ordentlichen Schlüssel können beybehalten werden, u. alledenn wäre die Verkehrung herausgekommen wie II. Tab. 3 Fig.

Nun ist noch zu erklären übrig, warum bey der Verkehrung die Stimmen in einer entgegengesetzten Ordnung

nung

nung auf einander folgen. Und dieses ist abermal gar leicht zu begreifen. Denn da die ganze Melodie verkehrt wird, so wird auch die Ordnung, nach welcher die Stimmen eintreten, zugleich mit verkehrt. Man kann solches am besten sehen, wenn der Canon ausge-
setzt ist, da alle vier Stimmen untereinander stehen. Man betrachte also die Kreisfuge wie sie II. Tab. 2 Fig. ausgesetzt ist, und kehre darnach das unterste zu oberst, so findet man, daß der Diskant zu unterst kommt, der Baß aber zu oberst. Weil es nun aber wider die Ordnung der Natur, daß der Diskant zu unterst u. der Baß zu oberst stehet, so müssen die Zeichen ordentlich gesetzt werden, da im übrigen alles bleibt, woraus folget, daß, wenn die Harmonie nebst der Melodie in einer entgegengesetzten Ordnung erhalten werden soll, nun der Baß anfangen, u. die übrigen Stimmen gleichfalls in einer verkehrten Ordnung eintreten müssen.

Ehe ich diese Kreisfuge verlasse, muß ich noch zwei Anmerkungen beifügen. Die erste ist, daß bey der Verkehrung die halben Zone zu ganzen, u. die ganzen Zone zu halben werden können, im Fall nach der ordentlichen Regel ein Ton entsteht, der nicht in der Leiter lieget. So ist bey unserer Kreisfuge das dritte Intervall ein ganzer Ton, bey der Verkehrung aber wird im Diskant und Alt dieses Intervall zu einem halben Tone, weil sonst ein Ton herauskäme, der nicht in der Leiter läge, hingegen im Tenor und Baß bleibet der ganze Ton, weil die Zone darzu in der Leiter liegen, wie II. Tab. 3 Fig. zeigt. Die andere Anmerkung soll sagen, daß alle Kreisfugen sich verkehren lassen. Das solches wahr sey, finde nicht für nöthig weisläufig

aus dem Wesen der Kreisfugen, das ist, aus der Art ihrer Zusammensetzung zu erklären. Wer mich bis-
hero verstanden, dem wird auch die Möglichkeit als
wahr in die Sinnen fallen; doch finde ich für nöthig, die
Wahrheit mit etlichen Exempeln zu bestätigen. Ich
will des **William Bird** Kreisfuge verkehren nach
den oben angegebenen Regeln, so wird solche stehen wie
II. Tab. 1 Fig. Wenn die Kreisfuge I. Tab. 5 Fig.
verkehrt wird, so wird solche wie III. Tab. 2 Fig. aus-
sehen. Ich habe mich bey dieser Kreisfuge des be-
rühmten Herrn **Bachens** etwas aufgehalten, weil
Herr **Mattheson** davor gegrauet hat; da ich aber doch
gleichwohl mit dem Verfasser des vollkommenen Ca-
pellmeisters überzeugt bin, daß solche Anfängern in der
Seskunst zum Unterrichte u. Nachsinnen dienen kön-
nen, u. solche sonderlich in der Harmonie üben, so habe
ich mir nicht davor grauen lassen, solche zum Nutzen
der Lehrbegierigen zu untersuchen u. ihnen einige Vor-
theile zu entdecken, die sie in andern musikalischen
Schriften nicht so leicht finden werden.

Nun ist noch die sogenannte krebsgängige Kreisfu-
ge (*canon cancrizans*) übrig, da man erstlich die völ-
lige Hälfte zu Papier bringt, u. denn einen Contra-
punct darzu setzt; worauf man die Noten der Oberstim-
me besonders hinschreibet, u. die Noten der Unterstim-
me von hinten zu dran hängt, so ist der Krebs gesotten.
Herr **Mattheson** sagt von diesen krebsgängigen Kreis-
fugen, daß sie keine Dissonanzen duldeten, weder in
Rückungen, noch in Bindungen, noch in punctirten
Noten: Auch dürften sich die Zeichen *b* u. *♯* nicht
melben, ausgenommen solche, die eigentlich zur Tonart
gehörten. Ob es wahr sey, wird sich hernach weisen.

Ein

Ein Exempel dergleichen krebsgängiger Kreisfugen ist II. Tab. 4 Fig. Wenn nun solche gesungen werden soll, so fängt der eine von der rechten zur linken, der andere von vornen an. Wenn solche in der Mitte auf einander gestossen, sagt Herr Mattheson, so kehren sie wieder um, und stimmen das vorige Lied von neuem an. Dieses ist nicht in dem Wesen der krebsgängigen Kreisfugen gegründet, sondern man kann von vornen bis zu Ende singen, indem der andere von der Rechten zur Linken die ganze Kreisfuge zugleich durchsingt rückwärts. Wenn also der eine von der Rechten zur Linken, der andere von der Linken zur Rechten die ganze krebsgängige Kreisfuge durchgesungen, so fangen sie die Kreisfuge wieder von vornen an zu singen, jedoch mit dem Unterschiede, daß derjenige, der zuvor von vornen angefangen, nun von hinten anfängt, u. der zuvor von hinten angefangen, nun von vornen anhebt. Es ist also nicht an dem, daß wenn die beyden Stimmen in der Mitte auf einander gestossen, sie alsdenn wieder umkehren, u. das vorige Lied von neuem anstimmen, wie Herr Mattheson lehret, als der in dem folgenden Satze zum zweytenmale solches einprägt, wenn er sagt: daß beyde Stimmen bis auf die Hälfte der Zeile fortsingen, und nicht weiter gehen, sondern alsdenn von neuem eben denselben Gang halten. Herrn Matthesons eigenes Exempel II. Tab. 4 Fig. lehret, daß, wenn die beyden Stimmen in der Mitte zusammengestossen, man nicht nöthig habe wieder umzukehren, u. das vorige Lied von neuem anzustimmen, sondern daß jede Stimme die ganze Zeile absinget, die eine vom Anfang bis zu Ende, die andere vom Ende bis zum Anfange.

Es befindet sich auch nicht der Wahrheit gemäß, daß diese frebsgängige Kreisfugen keine Dissonanzen u. die Zeichen b u. \sharp duldeten. Damit ich das Gegenteil nicht mit vielen Worten beweisen darf, so habe IV. Tab. 1 Fig. dergleichen frebsgängige Kreisfuge hingesezt, die nicht nur Dissonanzen hat, sondern auch das b in h verwandelt. Sie läßt sich auch umkehren, wie 2 Fig. IV. Tab. zu sehen, u. bleibt doch eine frebsgängige Kreisfuge. Diese umgekehrte frebsgängige Kreisfuge schließt in der Mitte, als dem Endigungsklange der Tonart.

Zwey und zwanzigstes Hauptstück.

Vom doppelten Contrapunct.

Der vollkommene Capellmeister sagt, daß der doppelte Contrapunct, u. die von ihm herstammenden Doppelfugen, nur für solche Componisten gehörten, die von Natur eine starke Beurtheilungskraft besizen, von großem Fleiße u. unermüdetem Nachdenken sind, auch die Kräfte der Harmonie tief einsehen. Die Zuhörer aber müßten eine tüchtige Kundschaft melodischer Künste, einen reinen Geschmack an dauerhafter Arbeit, u. sonst ein wohleingerichtetes Gehirn haben. Der Herr Verfasser wird für diesmal nicht den Zuhörern, sondern nur den harmonischen Künstlern Unterricht geben.

Der Name doppelte Contrapunct ist allgemein, u. begreift auch die Doppelfugen unter sich, welche besondere Arten derselben sind.

Ein doppelter Contrapunct ist ein kurzer harmonischer Satz von zween Stimmen, deren

ren obere zur untern, u. die untere auch zum obern gemacht werden kann, so daß sie dens noch in beyden Fällen sehr wohl zusammen klingen.

Es sind sieben Dinge in Obacht zu nehmen, wenn man doppelte Contrapuncte verfertigen lernen will. Nämlich

1. Die Gegenbewegung (*motus contrarius*) welche dreyerley ist. Erstlich wenn sich die Stimmen zugleich gegen einander bewegen, so daß die eine fällt, wenn die andere steigt, u. umgekehrt. Zweitens wenn die Stimmen, eine nach der andern folgen, so daß die steigende Noten der einen Stimme bey der zweyten in fallende, diese hingegen in steigende verändert werden. Diese zweyte Gegenbewegung hat wieder eine Nebeneintheilung; sie wird nämlich in die schlechte Gegenbewegung, da man nicht auf die halben Tone sieht, und in die genaue Gegenbewegung eingetheilet, da man auch die halben Tone nicht aus der Acht läßt. Diese Beobachtung der halben Tone gehet nur das diatonische Klanggeschlecht an, u. ist eigentlich was die Italiener *al roverscio*, die Franzosen *à la renverse*, die Deutschen gegen einander umgekehrt, nennen. Von der zweyten Gegenbewegung gibt I. Tab. 9 Fig. ein Exempel. Denn alle Noten im ersten und zweyten Takte sind im dritten und vierten umgekehrt, doch so, daß dabey nicht auf die halben Tone gesehen wird, welches die schlechte Gegenbewegung heißt. In der 10ten Fig. I. Tab. werden auch die halben Tone nicht aus der Acht gelassen, u. das ist die genaue Gegenbewegung. Drittens, wenn die nachfolgende Stimme die Noten der vorhergehenden

von hinten anfängt, welches auf Lateinisch *motus retrogradus*, auf Welsch *cancherizante*, auf Französisch *à reculons*, auf Deutsch, rückgängig oder frebsgängig heisset. Siehe IV. Tab. 3 Fig. Diese dritte Gegenbewegung kann entweder in eben derselben Stimme, oder in verschiedenen, ferner in eben denselben Klängen, oder in der höhern oder tiefern Octave, oder in andern Intervallen angestellet werden.

2. Die *Evolution* oder *Verwechslung* (*euolutio*). Es wird darunter die Verkehrung der Stimmen verstanden, welche die Italiener *Riversciamento* oder *Rivolgimento* nennen. Sie ist dreyerley. Die erste, wenn aus der Oberstimme die untere wird u. s. w. Die zweyte, wenn nicht nur die Stimmen vertauschet, sondern auch die Intervalle in der Gegenbewegung angebracht werden. Die dritte, wenn die Verwechslung der Stimmen von hinten angefangen wird.

3. Die *Vermehrung* (*augmentatio*), gehet auf die Geltung der Noten, wenn nämlich eine Stimme der andern ohne Veränderung des Sazes oder der Intervalle in solchen Noten nachfolget, die länger und größer sind an äußerlicher Geltung als die vorhergehenden. Hieher gehört auch die *Verringerung* (*diminutio*), als das Gegentheil, da die Geltung der Noten verkürzet wird.

4. Das *Sinken* (*alla zoppa*) ist, wenn in einem Contrapuncte die Noten wider die ordentliche Zeitmaasse so gerücket werden, daß sie gleichsam hinken oder anstossen, wie man solches im Allabrevenstyl für künstlich hält. Ein Exempel siehe IV. Tab. 5 Fig.

5. Das *Auf- und Niedersteigen*, (*alla diritta*)
will

will so viel sagen, daß alle Noten des Gegensages durch Stufen auf u. niedersteigen u. nicht den geringsten Sprung machen müssen. Der Hauptsatz bey einem steigenden doppelten Contrapunct (contrapunto alla diritta) ist ein fest stehender Gesang (Canto fermo) w. lcher hernach mit seinem Gegensatze verwechselt wird, er mag zu Anfange in der obern oder untern Stimme seyn. Ein Beyspiel eines steigenden doppelten Contrapuncts unter einem feststehenden Gesange (Contrapunto doppio alla diritta, sotto un canto fermo) ist IV Tab. 6 Fig. der feststehende Gesang ist, wie schön leuchtet der Morgenstern. *)

6. Das Springen (di Salto) ist das Gegentheil von dem vorhergehenden. Ein springender Contrapunct (contrapunto di Salto) muß nämlich so eingerichtet seyn, daß er keinen einzigen Schritt, sondern lauter Sprünge thut, wie IV Tab. 7 Fig. zu sehen. Der feststehende Gesang ist, mitten wir im Leben sind, &c.

7. Das Punctiren ist, wenn die Noten des Gegensages an verschiedenen Orten und bey verschiedenen Geltung mit Puncten versehen sind. Die gewöhnlichsten Gattungen sind: der halbe Schlag mit einem Puncte, das Viertel mit einem Puncte, das Viertel mit einem syncopirten Puncte. Den Anfängern zu Gefallen hat man diese drey Gattungen IV Tab. Fig. 4 unter a b c vorgezeichnet.

R f 5

Die

*) Bey dem Gegensatze im dritten Takte ist ein Fehler oder Druckfehler angebracht, wenn auf die Quinte eine Octave in der geraden Bewegung folget, welcher Gang wegen der verdeckten Octaven niemals nichts nütze gewesen. Es wird derothalben statt c, im Tenor wo das Sternchen steht, a seyn müssen.

Die vier letzten Arten des doppelten Contrapuncts heißen mit einem allgemeinen Namen treulose Contrapuncte (*contrapuncti perfidiati*) weil sie mit einem eigensinnigen Vorsatz nicht nur an einen gewissen Unterwurf überhaupt, sondern sich auch daneben an einen eigenen Klangfuß dergestalt binden, als ob sie dem festen Gesange gar keinen Glauben mehr halten u. gleichsam untreu werden wollten. Sie können also so verschieden seyn, als die Zusammensetzung der Klangfüsse. Herr Mattheson führt drey dergleichen Gattungen an. Die erste heißt, der treulose Contrapunct, von zwey Vierteln und vier Achteln mit einer Tirate (*contrapunto perfidiato di Tirate, con due semiminime e quattro Crome*) wie V Tab. 1 Fig. Die andere von einem Viertel und zwey Achteln (*d' una Semiminima e due Crome*) die Dritte von einem halben Schläge im Aufheben der Hände mit einem Puncte und zwey Achteln (*della Minima nel levare della Mano, col punto, e due Crome*) wie 2. 3 Fig. V Tab. zeigt.

Man hat auch einen fugenmäßigen doppelten Contrapunct, da der Gegensatz eine kurze Klausel vor sich nimmt, u. selbige, als obs eine Fuge abgeben sollte, hin und wieder, wo sichs nur schicken will, in verschiedenen Intervallen, gleichsam widerschlagend anbringer. V Tab. 4 Fig. ist dergleichen fugenmäßiger doppelter Contrapunct (*contrapunto doppio fagato*).

Hieher gehört auch der Contrapunct von einem gewissen Saße (*contrapunto d'un sol Passo*) der beständig behalten wird, wie VI Tab. 1 Fig. lehret.

Ferner die eigensinnigen Contrapuncte (*Contrapuncti*

punti ostinati, pertinaci) worin sich in dem Gegensatze eine gewisse Melodie in eben demselben Tone allemal hören läßt, mit dem Unterschiede, daß immer eine veränderte Geltung der Noten, oder ein neuer Rhythmus vernommen wird. Nicht eben nach der Reihe, wie im Exempel VI Tab. 2 Fig. sondern bey guter Gelegenheit.

Es sind auch die doppelten Contrapuncte von einer hüpfenden Art (Contrapunti in Saltarello) anzumerken, als die von dem ernsthaften Sprunge unterschieden. z. B. 3 Fig. VI Tab.

Ungleichen die, so gewissermassen in der gedritten Bewegung vorgebracht werden, da die eine Stimme, nämlich der Punct oder Saß mit zwey oder vier Vierteln; die andre hergegen, nämlich der Contrapunct oder Widersaß mit drey, sechs bis zwölf Achteln verföhrt. Unter dieser gedritten Bewegung (tempo ternario) verstehet man keinen Tripel, oder ungeraden Takt, sondern nur die Bewegung desselben in gerader Zeitmaasse, wie VI Tab. 4 Fig.

Endlich die gebrochenen u. nachahmenden Contrapuncte (Contrapunte in sincopazione ed imitatione) in welchen eine Stimme der andern, auf canonische Art im Einflange oder in der Octave, iedoch mit einer gerückten Bewegung nachfolgen muß, wie Tab. VII 1 Fig. Es ist hiebey zu merken, daß die Umkehrung entweder in Mittelstimmen oder doch mit solcher Begleitung vorgenommen werden müsse, daß die Quartan ihre gute Bedeckung bekommen.

Bisher sind solche Contrapuncte vorgekommen, die sich in ihrer Verkehrung an kein gewisses Anfangsintervall binden. Zur Grundregel, wie man dergleichen

chen Contrapuncte sehen soll, gibt Herr Matthesson folgende an: Man muß kein anders anschlagendes Intervall in der Harmonie gebrauchen, als diese vier, den Einklang, die Terzen, die Sexten, große und kleine, sammt der Octave. Die Ursache ist, weil die übrigen sich mit keinem Wohlklange umkehren. Der Einklang u. die Octave dürfen sich nicht zu oft melden, u. die Sexten mit den Terzen soll flüglich abwechseln.

Nunmehr kommen wir auf die Contrapuncte, die nach einem gewissen Intervalle benennet werden, deren drey sind: nämlich der doppelte Contrapunct in der Octave, (all' Octava) in der Decime (alla Decima) in der Duodecime (alla Dodecima). Die Decime ist eine zusammengesetzte Terz, wie die Duodecime eine zusammengesetzte Quinte, in dieser Schreibart aber kann man sie nicht für die Terz u. Quinte halten u. brauchen, wie in andern.

Der doppelte Contrapunct in der Octave wird so genannt, weil der Saß u. Gegensatz so wohl im rechten Gebrauche als in der Verkehrung mit einer Octave eintreten müssen. Die Regeln des Octavencontrapuncts sind folgende:

1. Soll ein ieder Saß sich in den Schranken einer Octave halten, u. solche lieber nicht gänzlich berühren, als überschreiten.
2. Muß die Quinte nicht gebraucht werden, es sey denn, daß die Terze oder Sexte vorhergehe, imgleichen, wenn die Sexte drauf folget, auch in der Rückung u. im Durchgange: Denn die Quinte wird in der Verkehrung zur Quarte.
3. Alle Dissonanzen ausser der None können gebraucht werden.

4. Ist

4. Ist die Gegenbewegung u. Reinlichkeit der Harmonie auf das genaueste in Acht zu nehmen.
5. Die Octave darf nicht oft vorkommen, weil in der Verkehrung der Einklang herauskommt, der keine Harmonie macht; es wären denn gnugsame Nebenstimmen vorhanden, die decken und füllen.
6. Die Ordnung wie sich die Intervalle bey der Verkehrung verändern ist folgende:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Contrapunct in der Decime wird also genennet, weil der Satz u. Gegensatz zwar bey dem rechten Gebrauche in der Octave, bey der Verkehrung aber in der Decime anheben. Es sind folgende Regeln hiebey anzumerken:

1. Die Intervalle verändern sich bey der Stimmen Verwechselung also:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

2. Zwen Terzen u. zwen Sexten dürfen nicht auf einander folgen, weil in der Verwechselung Octaven u. Quinten daraus entstehen.
3. Man kann weder füglich Bindungen noch Rückungen anbringen, zumal wenn die dritte Stimme mit einer von den andern beyden einerley Gänge führen soll, welches gemeiniglich Terzenweise zu geschehen pfleget. Ein Exempel eines Contrapuncts in der Decime gibt VII Tab. 2 Fig.

Der Contrapunct in der Duodecime wird also benennet, weil beyde Sätze bey der Verwechselung in einer Duodecime gegeneinander anheben. Bey dem
rechten

rechten Gebrauche mag das Intervall eine Octave oder sonsten was gewesen seyn, das gilt gleich. Ebenfalls mag man zu eben demselben Unterwurfe den Contrapunct erniedrigen, oder den Unterwurf erhöhen, oder endlich zugleich den Gegensatz um eine Quinte tiefer, und den Saß um eine Octave höher anbringen, das gilt auch gleich, wenn nur eine Duodecime draus wird. Die Regeln sind diese:

1. Die Ordnung, wie sich die Intervalle bey der Verwechslung verändern ist folgende:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

2. Das Intervall der Quinte, oder Duodecime, soll nicht oft vorkommen, weil bey der Verwechslung der Einklang oder die Octave daraus entstehen, deren Vollstimmigkeit schlecht ist. Doch hat dieses seine Ausnahme wenn die übrigen Stimmen alles wohl ausfüllen.
3. Die Sexte bleibt sonst gänzlich ausgeschlossen, wo sie nicht in einer Rückung oder durchgehend angebracht wird: Denn bey der Verwechslung entstehet eine Septime daraus.
4. Können die meisten Dissonanzen angebracht werden, nur die None nicht, als None, sondern als eine erhöhte Secunde. Die Septime, wenn die Octave oder Quinte vorhergehet, u. eine Stimme still stehet, läßt sich wohl gebrauchen, aber sie muß durch die Quinte gelöst werden.

Ein Exempel dieses Contrapuncts gibt VII Tab. 3 Fig.!

Wie man Quartan u. Secunden im Duodecon-
trapunct gut binden und lösen könne u. wie sich die
Septime dabey wohl gebrauchen lasse zeigen 1 u. 2
Fig. VIII Tab. Sie

Hiermit schliesset Herr Mattheson dieses Hauptstück u. merket noch an, daß alle diese Kunststücke, einen Choralgesang (*canto fermo*) damit auszuzeichnen, erfunden worden. Sie finden so wohl in den Dramen, als auf den Orgeln statt, u. ein fleißiger Organist so wohl als ein geistreicher Componist u. Capellmeister können die Lage ihres Lebens Materien u. Erfindungen daraus schöpfen.

Ich will zum Beschlusse dieses Hauptstücks für meine Person einem Anfänger der Sefkunst nochmals treulich anrathen, die Lehre von den Contrapuncken fleißig auszuüben. Er wird finden, daß ihm solches so gute Dienste thun wird, als es einem vortreflich hilft, der die Beredsamkeit der alten Römer gründlich erlernen will, wenn er bey Zeiten die Grundsätze der lateinischen Sprache nach richtigen Regeln sich bekannt macht, u. die Bücher Cicérons von der Beredsamkeit zu verstehen, u. dessen Lehren auszuüben sucht. Man lasse sich von den leichtgelehrten Componisten nicht verführen, wenn sie die Contrapunct Fugen u. Doppelfugen als ein alt verlegenes Zeug herunter machen, u. das aus Unverstand tadeln, was sie nicht gelernt haben, u. also von dem Nutzen nicht reden können, der vor ihren Augen verborgen. Es sind eben solche Helden in der Composition, als die lateinischen Marktschreyer in der wahren römischen Beredsamkeit, die die lateinische Grammatik für was niederträchtiges, u. den Cicero für einen Schulsuchs halten. Gleichwie aber die Kenner, dieser ihre Schwäche u. Geplauder aus etlichen Zeilen zu urtheilen im Stande sind, also ist auch jener musikalischen Ohren Küßler ganz geringer Vorrath gar bald zu hören. Wer findet, daß
Herr

Herr Mattheson ihm hier in diesem Stücke nicht völlige Gnüge leistet, den wird der vortrefliche ehemalige Kaiserl. Obercapellmeister Sur in seinem gradu ad Parnassum, wie ich ihn aus dem lateinischen ins Deutsche übersehet; vollkommen unterrichten, als der in seiner Anweisung zur Composition überhaupt unvergleichlich ist.

Drey und zwanzigstes Hauptstück.

Von Doppelfugen.

Ein Satz, dessen Stimmen sich verwechseln lassen, wird doppelt genannt. Wo ein abgemessenes Thema ist, daß sich im Widerschlage in diesem oder jenem Intervalle hören läßt, das heißt eine Fuge, u. wo sich bey einer solchen Fuge die Stimmen verwechseln lassen, das ist alsdenn eine Doppelfuge. Es gibt zweyerley Gattungen, deren erste nur mit einem abgemessenen Satze, die andere hingegen mit mehrern versehen ist.

Zu der ersten Gattung gehört die Doppelfuge in der Secunde, wo die Folgestimme einen Ton höher oder niedriger anhebt, als ihre Vorgängerinn, u. wird gemeinlich in der Mitte eines Stückes, nicht gerne zum Anfange desselben gebraucht. In der Verwechselung wird die Secunde zur Septime. Ein Exempel steht VIII Tab. 3 Fig.

Darauf folgt die Doppelfuge in der großen oder kleinen Terze, wo die Folgestimme in besagtem Intervalle anhebet, wenn es nämlich gegen die Anfangsnote des Führers gehalten wird. Man nennt sie auch eine Septenfuge, weil bey der Verwechselung aus der Terze eine Sexte wird. 3. E. VIII Tab. 4 Fig. Eine

ne Doppelfuge in der Quarte ist IX Tab. 1 Fig. zu sehen, und eine dergleichen in der Quinte 2 Fig. IX Tab. Wer Doppelfugen in der Quarte, oder in der Quinte machen will, der thut am besten, daß er die Antwort (Risposta) in der Gegenbewegung zweyter Bedeutung anbringt, wie das Exempel der doppelten Quintenfuge 2 Fig. zeigt. Denn obgleich die Verwechselung der Stimmen schon den wesentlichsten Unterschied zwischen den einfachen u. Doppelfugen macht, so thut doch die widrige Bewegung noch viel dazu, daß es fremd laute, u. den gewöhnlichen Quintenfugen nicht ähnlich werde.

Doppelfugen in der Sexte, Septime u. Octave findet man IX Tab. 3. 4 Fig. u. X Tab. 1 Fig. Bey den Doppelfugen in der Octave bedient man sich bey dem Widerschlage der widrigen Bewegung, weil sonst wegen des sehr gewöhnlichen Intervalls eine nähere Verwandtschaft mit der Kreisfuge, auch mit dem Contrapuncte in der Octave hervorleuchten würde.

Bey den Doppelfugen in dem Einklange wird gleichfalls die Gegenbewegung beobachtet, wie aus dem Beispiele X Tab. 2 Fig. abzunehmen. Endlich hat man noch das Exempel einer Doppelfuge in der None zu betrachten X Tab. 3 Fig.

Bishero hat der Herr Verfasser die Fugen untersucht, welche nebst der Verwechselung einen ordentlichen Widerschlag erfordern, nun wird er noch andre Kunststücke vernehmen, die nämlich ausser den beyden Eigenschaften noch die dritte besitzen, daß sie zweyen, drey bis vier Sätze zugleich aufweisen und durchführen.

Weil Herr Mattheson diese Sache seiner Absicht gemäß

gemäß nicht ausführen wollen, so kann ich davon nichts vortragen, weil ich sonst in Weitläufigkeiten verfallen würde, wenn ich alles nöthige hinzusetzen wollte. Ich verschiebe es also auf andere Gelegenheit, wie denn in der Folge dieser Schrift genug hiervon vorkommen sc'l.

Vier und zwanzigstes Hauptstück. Von Verfertigung u. Beschaffenheit der Instrumente, absonderlich der Orgeln.

Da die Einsicht in der Natur u. Verfertigung der Instrumente vieles zur guten Wirkung in der Kunst be trägt, so ist zu verwundern, daß sich so wenige um die gründliche Erkenntnis derselben bekümmern, u. so wenig davon geschrieben worden. Prætorius hat zwar hierinn das Eis gebrochen in seinem Schauplaß der Instrumente *), es hat ihm aber an Nachfolgern gefehlt. Der Herr Verfasser thut einen guten Vorschlag, wie man nach u. nach diesem Mangel abhelfen soll. Es wäre nçmlich zu wünschen, daß sich besonders diejenigen, welche auf einem Instrumente stark sind, befließigten, solches auf das genaueste zu untersuchen, so wie Herr Baron von seiner Laute, u. Zotteterre von den Flöten u. Oboen besonders geschrieben. Es müßte aber solches nicht bloß historisch seyn, sondern folgendes wohl ausgeführt in sich halten. 1) Von der ißigen mechanischen Einrichtung des Instruments nach seiner Art, dessen Theilen, Abmessung, Materie &c. 2) Von den Mängeln u. Gebrechen des Instruments. 3) Von deren

*) Theatrum instrumentorum, 4 Guelpherb. 1620.

deren Verbesserung. 4) Von den besten Meistern, die es machen, so wohl, als die es bespielen. 5) Von der Art u. Weise jedes Instrument zu handhaben, u. stark darauf zu werden. 6) Von dessen Gebrauch in Kirchen, Schauspielen u. Kammern. 7) Wie es sich mit andern vertrage u. vergleichen lasse. Unser Herr Mattheson erinnert gar wohl, daß noch über dies das Werk mit einer deutlichen Eintheilung, fließenden Schreibart u. vor allem, mit saubern Rissen versehen seyn müsse. Ich freue mich, daß Herrn Mattheson hier die Mathematik, die sonst bey ihm nicht in Gnaden zu stehen schiene, so aufrichtig als nothwendig empfiehlt. Auch hier weist es sich, daß sie, wie in der Musik überhaupt, also auch bey Verfertigung der Instrumente, das Herz u. Seele sey. Denn ohne solche würde der erste Punct, so Herr Mattheson verlangt, nämlich die mechanische Einrichtung, dessen Theile- und Abmässung, imgleichen der andere die Mängel u. Gebrechen des Instruments, welche blos eine gute Verhältniß verbessern kann, gar schlecht zurechte kommen, im Fall die Mathematik nicht hülfliche Hand leistet, von den saubern Rissen, die verlangt werden, u. zwar mit vollkommenem Rechte, gar nichts zu gedenken. Ich sage Herrn Mattheson großen Dank, daß er unserer lieben Musik das Herz, welches er ihr vorhero, wie ich glaubte, ausreißen wollte, wiederum vergönnet, u. ihr nicht nur das Leben schenkt, sondern noch darzu eine rechte Herzkraft zu geben scheint.

Weil die Orgel doch das vornehmste Instrument ist, so betrachtet solches der Herr Verfasser vor andern, damit solches hernach ein Muster der übrigen abgeben möge.

Der Herr Verfasser hält sich mit der Zeit, da die Orgeln erfunden worden, nicht auf, u. gehet gleich zur Betrachtung des Baues der Orgel fort, wobei auf neuerley zu sehen, nämlich auf die Lage und den Ort; auf die Windlade u. deren Probe; auf die Blasbälge u. Windwage; auf das Pfeifenwerk; auf das Schnarr- oder Rohrwerk; auf die Stimmung u. Temperatur; auf die Claviere; auf die Register u. Austheilung der Orgelstimmen; auf die Untersuchung des ganzen Werks.

Was das erste betrifft, so soll der Ort geräum u. bequem seyn, daß sich der Schall über die ganze Kirche ausbreiten kann. Das Werk soll nicht in abgelegenen Winkeln stehen, nicht hinter, neben oder über den Altären, nicht so enge, daß man kaum darzu kommen kann, nicht hart an den Mauern. Eine hölzerne Kirche erfordert ein stark klingendes Orgelwerk, dessen Pfeifen meistens von Metall sind, eine steinerne u. gewölbte aber kann es mit einem gelindern Werke bestellen, u. viele Stimmen von Holze zulassen.

Die Windlade besteht aus drey Stücken, aus der Unterlade, den Registern und den Stöcken darauf das Pfeifenwerk steht. Die Windlade an sich ist ein Rahm von Eichenholze, bis vier Quersfinger hoch, durch Schenkel in so viele Cancellen getheilt als das Griffbrett Tasten haben soll. Diese Cancellen werden fast über die Hälfte am untern Theile fest verspundet, was den eisen bleibt, unter dasselbe wird der Windkasten gelegt. In dem Windkasten sind die Hauptventile, oder Windklappen, welche den übrigen offengebliebenen Untertheil der Cancellen vollends bedecken. Und also wird dieser Rahm zu einer förmlichen

chen Windlade, auf welche vor diesem ein so genanntes Fundamentbrett gelegt wurde, nun aber eine mit Leder wohlgefüllte Spündung der Cancellen angebracht wird: worauf denn weiter die Register sammt ihren Dämmen, die durch die ganze Lade gehen, und ungefähr einen halben Zoll dick sind, gerichtet werden. Die Register lassen sich hin und her ziehen, oder schleifen, und es werden durch dieselben Löcher gebohret, bis in die Cancellen hinein. Wenn man nun die Register anziehet, so passen die Löcher auf einander; zieht man sie aber ab, so erfolgt das Gegentheil, u. kann kein Wind durchkommen. Die Dämme sind feststehende Eichenhölzer, so zwischen den Registern befindlich, und weiter nichts thun, als daß sie dieselben unterschneiden. Auf die Register aber werden die Stöcke, mit Schrauben befestiget, durch welche der Wind bald gerade, bald seitwärts, nachdem es die Lage zuläßt, den Pfeisen zugeführt wird. Diese Stöcke, ungefähr anderthalb Zoll stark, müssen so dichte unten u. inwendig gefüllt seyn, daß nicht das geringste vom Winde hindurch, noch von einem Lasten zum andern kommen kann. Ueber solche Stücke, welche bisweilen auch von Metalle verfertigt werden, lieget endlich das Pfeisenbret, darinn die Pfeisen aufrecht stecken, und ihre Festigkeit haben; wiewohl die großen Pfeisen auch eben zu mehrerer Befestigung angehänget werden müssen. Dieser Pfeisen untere Definung muß wiederum gerade auf die Löcher der Register gerichtet seyn: und das ist die gemeine Art der so genannten Schleifladen, oder Schleifregister, welche sich aber bey feuchtem Wetter dermassen schwer anziehen lassen, daß sie bisweilen wohl gar abbrechen.

Bei den Springladen, welche viele für eine neue Erfindung halten, da sie doch älter sind, als die Schleifladen, hat eine jede Taste seinen eigenen Stock, u. eine jede Pfeife auf selbigem Stocke ihr eigenes Ventil, also daß eben so viel Ventile in den Stöcken vorhanden seyn müssen, als Pfeifen drüber stehen, angenommen die vielfachen Stimmenwerke. Die Stöcke werden hiebei gerade auf die Cancellen gerichtet. Zu jedem Ventil aber in den Stöcken ist eine Feder u. ein Drucker. Wenn nun im Register auf die Drucker gezogen wird, springen die Ventile auf u. eröffnen sich; wird aber das Register wieder abgezogen, so springen die Klappen, durch den Trieb der untergesetzten Federn, von selbst zu, u. schliessen sich. Daher man diese Art Springladen nennet, welche zwar viele Arbeit erfordern; doch von einigen darum für besser gehalten werden, weil sie vornehmlich eine hurtigere Anstimmung zu wege bringen, als die Schleifladen. Wiewohl auch andere Orgelbauer ausdrücklich davor warnen. Das Zeulen einer Orgel entsteht, wenn ein Tact stocket, und nach dem Niederdruck nicht wieder in Höhe springt: oder wenn eine Windklappe offen bleibt, daß die Springsfeder nicht stark genug oder lahm ist. Das so genaunte Durchstechen aber ist, wenn der Wind aus einer Cancellen in die andere nebenliegende, zwischen den Registern oder anderswo hindurchstreicht, die nächste Pfeife berührt und ein Schnauben verursacht. Die Ventile sind fünferley. Balgventile, wodurch der Wind in die Blasebälge tritt. Canalventile, welche in den Canälen sind, u. den Wind aus den Bälgen schöpfen, auch verhindern, daß nicht ein Balg dem andern seinen

nen Wind entziehe. Hauptventile, welche durch das Niederdrücken der Tasten aufgezogen werden, u. den Klang verursachen. Springventile, welche durch die Register erdffnet werden, u. Sperrventile mittelst deren man den Wind einsperren u. zurückhalten kann. Uebrigens müssen die Ventile mehr lang als breit, ihre Stifte wohl abgepaßt, alles mit gutem gleich dicken Leder gefüttert, und von dem ältesten Eichenholze gemacht seyn; worzu die alten Zaunpfähle am besten dienen. Sonsten hat ein Werk von dreyßig Stimmen wohl eher acht Bälge mit vielen Falten erfordert. Jesho aber können es drey mit einer Falte gar gut verrichten. Wenn sie nur allgemach u. nicht plöðlich niederfallen. Die Ursach aber, warum der Wind, auch aus einem einzigen Balge, mit einerley Gewichte beleyet, mit einer einzigen Falte versehen (denn mit vielen ist es nur ärger) doch dennoch nicht gleich oder ebenträchtigseyn kann, ist diese: daß der Balg wenn er aufgeblasen wird, jedesmal ein Stück eines Zirkelbogens macht, u. mit dem äußersten Oberende seinem Mittelpunct nothwendig näher kommt. Wenn nun alle Bewegung, so wie diese, ie näher sie dem Mittelpunct tritt, desto stärker u. geschwinder; im Niederfallen aber u. im Entfernen desto schwächer u. träger wird, indem sie vom Mittelpunct abweicht: so ist leicht zu schließen, woher der Orgelwind seine Ungleichheit habe. *)

*) Diese angegebene Ursach von der Ungleichheit des Orgelwinds, die wider Vermuthen ganz mathematisch klingt, möchte bey ungelehrten Orgelbauern ganz gelehrt zu seyn scheinen, bey Gelehrten aber möchte sich wohl

Was der Herr Verfasser von dem Vortheile sagt, daß man den Balg an seinem breiten Ende niedriger, als

das Gegentheil befinden. Denn wer nur die Definition des Kreises weiß, daß er nämlich entsteht, wenn sich eine gerade Linie um einen festen Punkt bewege, der wird unmöglich glauben können, daß das äußerste Oberende des Balgs, wenn er aufgeblasen wird dem Mittelpunkte näher kommt. Es folgt ja gleich aus der Erklärung des Kreises, daß alle Punkte der Peripherie gleich weit von dem Mittelpunkte abstehen, u. also auch das äußerste Oberende des Blasebalgs. Es sey c a 4 Fig. X Tab. der Blasebalg; Wenn dieser aufgeblasen wird, so macht er einen Kreisbogen a b, in welchem alle Punkte, a, d, b, gleich weit von Mittelpunkte c abstehen. Daß c der Mittelpunkt u. c a der halbe Durchschnit des Kreises von dem Bogen a b sey, u. vermöge mathematischer Gründe nicht anders seyn könne, will ich als eine allen Anfängern bekannte Sache nicht erweisen. Da also das äußerste Oberende des Blasebalgs b, eben so weit vom Mittelpunkte c absteht, wenn er aufgeblasen, als a von c absteht, wenn er nicht aufgeblasen ist, so folget, daß Herr Mattheson was gelehrt, so wider die allergeeinsten Definitionen der ersten Anfangsgründe der Mathematik ist. Diesen kleinen Fehler muß man dem gelehrten Herrn Verfasser nicht übel nehmen, weil er kein Liebhaber der Mathematik vielmehr ein Verächter derselben in der Musik zu seyn scheint, ob er sie gleich manchmal gezwungen empfahlen muß. Man sieht aber auch wie unglücklich dergleichen Verächter sind, wenn sie in der Musik was mathematisch erklären wollen. Was der Herr Verfasser in der Folge von der Bewegung sagt, daß sie desto stärker sey, je näher sie dem Mittelpunkte tritt, u. desto schwächer, je weiter sie sich von seichem entfernt, das fällt nun von sich selbst weg, indem das vorübergehende beweist, daß hier dergleichen Bewegung nicht vorhanden. Es ist aber auch über dies der Satz nicht wohl angebracht. Denn in

als am schmalen legen, und mit einem Gegengewichte versehen könne, welches jedoch nicht anglenge, wenn

21. 5

der

der Naturlehre versteht man unter dem Mittelpuncte, wovon in dem erwähnten Satze gedacht wird, iederzeit den Mittelpunct der Erde, auf welchen das Gewicht des Blasbalgs drücket, u. von dem Mittelpuncte des Birkelbogens, so der aufgezugene Blasbalg gemacht, so weit unterschieden, als der Balg lang ist. Nun will ich auch meine Meinung von der Ungleichheit des Orgelwindes sagen, welche sowohl auf mathematische Lehrsätze als auch auf die Erfahrung gegründet ist. Denn eben, da ich dieses schreibe, wird hier in Konstanz unter meiner Aufsicht eine neue Orgel gebauet, woben ich von dem, so ich hier behaupte, iederzeit mehr denn einen Versuch angestellet. Das Gewicht so auf die Blasbälge gelegt wird, u. die Luft, welche im Blasbälge enthalten, in den Windcanal hinein drücket, sollte dem Ansehen nach gegen das Ende sich geschwinder niederbewegen, als im Anfange, vermöge des richtigen Satzes, daß ein Körper, der sich gegen den Mittelpunct der Erde beweget, im Fortgange der Bewegung mehr Kraft erhält als im Anfange, da er weiter vom Mittelpuncte entfernt war. Daß aber das Gegentheil geschieht, verursacht der Widerstand der zusammengedructen Luft. Denn die Luft hat um so viel mehr Kraft zu widerstehen, je mehr sie zusammengedruct u. also dicker wird, u. aus der Aerometrie weiß man, daß die elastische Kraft der Luft im Blasbälge dem Drucke des Gewichts auf dem Blasbälge zum Theil gleich seyn muß. Da nun gegen das Ende, wenn der Blasbalg niedergethet, die Luft immer mehr u. mehr zusammengedruct wird, u. die zunehmende elastische Kraft der Luft dem Drucke des Gewichts zum Theil gleich ist, der Ueberrest des Gewichts aber so viel ab- als die elastische Kraft der Luft zunimmt, so ist leicht zu erachten, daß das Gewicht, am Ende, da der Blasbalg niedergethet, nicht mehr so stark drucken kann, als im Anfange, da der Blasbalg voll Luft gewesen. Dieses ist zu verstehen, wenn die

510 IV. Fortsetzung von Matthefons

der Balg, zwey oder mehr Falten hätte, das habe ich nicht in der Erfahrung gegründet befunden. Die vorhergehende Anmerkung beweiset schon deutlich genug, daß dem ohngeacht der Wind ungleich ist, u. bleiben muß, man mag machen, was man will, will geschweigen, daß die Gegengewichte Flickereyen sind. Die Horizontallage der Bälge ist ohnstreitig die beste, wovon ich den Beweis, wegen Enge des Raums iezo nicht hersehen kann. Ob die Bälge von vielen Falten mehr Ungleichheit des Windes verursachen können, als die, so nur eine einzige haben, zweifle noch gar sehr. Es scheint mir, als wenn die Orgelbauer sol-

che

Orgel nicht gespielt wird, der Canal des Windes sehr wohl vermacht ist, daß keine Luft durchgehen, u. auch sonst bey den Cancellen keine Luft durchstreichen kann. Denn wenn dieses nicht ist, so nimmt der Druck des Gewichts, so übrig bleibt, wenn man den Theil des Gewichts, der der elastischen Kraft der Luft gleich ist, von dem ganzen Gewichte, so auf dem Blasebalge liegt, abziehet, nicht so viel ab, als auffser dem geschiehet. Wir haben gesehen, daß es die Natur der Sache so mit sich bringt, daß das Niedergehen des Blasebalgs nicht durchgehends gleich seyn kann. Diese Ungleichheit des Windes bleibt auch, wenn auf der Orgel gespielt wird. Denn es fährt zu einer Zeit, wenn mehr u. tiefere Töne auf dem Clavier niedergedrückt werden, auch mehr Luft durch die Orgelpfeifen heraus, als zur andern, da nicht so viele zugleich niedergedrückt werden. Wenn mehr Luft heraus fährt, so drückt auch die Luft im Windcanal stärker nach, folgar hat auch das Gewichte auf dem Blasebalge weniger Widerstand, u. es ist die wahre Ursache von der Ungleichheit des Windes nun klar genug, u. hoffentlich der Wahrheit gemäßer, als Herr Matthesons äußerstes Oherende des Zirkelbogens, welcher dem Mittelpuncte einmal näher kommt, als das andere.

che deswegen widerrathen u. verächten, weil man leichter drey Bälge mit einer Falte, als einen einzigen mit sechs Falten machen kann, u. daß es in der That an dem ist, daß die Bälge mit vielen Falten mehr zur Gleichheit des Orgelwindes beitragen, als die mit einer einzigen. Ich will diese meine Meynung suchen mit Gründen zu bestätigen. Wenn der Balg viele Falten hat, z. E. sechs, so sind sie nicht so breit, als wenn er nur eine einzige hat. Wenn also der Balg aufgezo- gen wird, und hernach durch den Druck des Gewichts wieder niedergehet, so legt sich eine Falte nach der andern dergestalt zusammen, daß dadurch der Raum u. der Widerstand der Luft zwischen den Falten nicht sonderlich kleiner wird, welches die zunehmende Kraft des Gewichts ersetzt, u. also die Gleichheit des Windes ziemlich erhalten werden kann. Wenn aber der Balg nur eine einzige Falte hat, so muß solche nothwendig sehr tief oder breit seyn, indem er sonst gar nicht hoch aufgezo- gen werden könnte. Indem er nun vom Gewichte niedergedrucket wird, und die Falte sich zusammenleget, so wird der Widerstand der Luft unter u. zwischen der Falte gar bald schwächer, da denn der Druck des Gewichts im Fortgange der Bewegung zu dem Mittelpuncte der Erde nicht nur für sich, wie wir vorher schon angemerket, mehr Kraft erhält, sondern noch überdies dadurch verstärket wird, weil der Widerstand der Luft zwischen der Falte zu geschwinde abnimmt. Da man nun den Balg als einen Hebel ansehen kann, bey welchen das Gewicht die Kraft vorstellt, die sich in dem gegebenen Fall von dem Ruhepuncte entfernt, u. also um so viel mehr drückt, je geschwin- der die Abnahme der widerstehenden Luft zwischen

schen den Falten vor sich gehet, so ist klar, daß zwar ein Balg mit einer Falte die Luft geschwinder in den Windcanal hinein drückt, aber nicht mit solcher Gleichheit, als ein Balg von sechs und mehr sehr schmalen Falten. Hieraus kann man sehen, daß die Mathematik, wie in der Musik überhaupt, also auch bey Verrfertigung musikalischer Instrumente einen vortrefflichen Nutzen hat, welchen niemand leugnen wird, als nur diejenigen, so sie nicht in der Musik zu gebrauchen wissen, das ist, solche, die sie nicht verstehen, und es doch nicht Wort haben wollen.

Nun kommt der Herr Verfasser auf die Windwage, das ist, ein Werkzeug, von den Bälgen und ihrer Bewegung eine Probe zu machen. Ich will Herrn Matthesons Beschreibung von Worte zu Worte hersehen, u. hernach meine Gedanken drüber eröffnen:
 „Diese Windwage ist ein Gefäß von Zinn, oder von
 „anderm Metalle, darauf zum Zierrath ein erhabener
 „Deckel fest gelötet ist. Aus der Mitte desselben
 „Deckels tritt eine gläserne Röhre, fast einer Viertel-
 „ellen lang, oben heraus, u. ist gleichfalls an das Ge-
 „fäß fest gelötet, daß keine Luft an dem Orte der Zu-
 „sammensfügung herausgehen kann. An einer Seite
 „dieser Büchse, oder dieses Kästleins, so etwa zween bis
 „dren Zoll lang, u. halb so breit u. tief ist, befindet sich
 „ein hervorragendes Mundloch, fast wie ein Zapfe
 „gestaltet. Durch dasselbe Mundloch wird Wasser
 „oder sonst eine Feuchtigkeit in das Gefäß gegossen;
 „ein Löchlein mit Fleiß in die Windröhre, oder in den
 „Canal der Windlade gebohret, u. besagter Zapfe in
 „solches Löchlein dicht u. fest hineingesteckt, daß er eben
 „so hält u. gepfropfet ist wie der Hahn in einer Tonne,
 „oder

„oder in einem Fasse. So bald nun der Balg ge-
 „treten wird, steigt das Wasser in die gläserne Röhre
 „(welche etwa einen halben Zoll im Durchschnitte hat)
 „hinauf, u. wenn der Wind richtig ist, oder beständig
 „einerley bleibt, steht auch das Wasser an seinem
 „Orte unbeweglich still, man mag die Bälge treten,
 „wie man will. Ist der Wind aber unrichtig, daß er
 „bald gelinde, bald stark anbläset, so steht auch die
 „Feuchtigkeit im Röhrelein nicht stille, sondern bewegt
 „sich immer, bald auf bald nieder, mehr oder weniger,
 „nachdem der Wind mehr oder weniger Ungleichheit
 „heget. Hinter dem Röhrelein ist ein Fäselein befesti-
 „get, auf welchem mit abgetheilten Graden und Zie-
 „fern, nach Art der Wettergläser, angedeutet wird,
 „wie hoch eigentlich der Wind das Wasser treibet u.
 „treiben soll.“ So weit Herr Mattheson. Aus
 dieser Beschreibung der sogenannten Windwage, ist
 deutlich zu sehen, daß der Herr Verfasser die innere
 Structur dieses Instruments ohnsehlbar nicht gese-
 hen: Es wäre sonst unmöglich gewesen, solche so un-
 vollständig zu beschreiben. Denn ein lehrbegieriger
 Leser kann daraus das wahre Wesen gar nicht abneh-
 men, noch vielweniger solche nachmachen, u. die Grün-
 de einsehen, vermöge welcher das Wasser in die Höhe
 gehen muß. Allein man darf sich nicht wundern, daß
 Herr Mattheson solche nur obenhin beschrieb, u. die
 innere Structur weggelassen, noch vielweniger die
 Gründe angegeben, warum das Wasser in der gläser-
 nen Röhre in die Höhe steigt: Denn er hätte mathe-
 matische Gründe zu Hülfe nehmen müssen, die bey ihm
 ein gar schlechtes Gewicht haben, sonderlich in der
 Musik; Sonst hätte er in der Vorrede zu diesem
 Buche,

Buche, 20 Seite, nicht sagen können: Daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpft, u. nicht aus den Pfügen der Arithmetik, eben als wenn die Erkenntniß der Natur was anders wäre, als die Erkenntniß ihrer Regeln u. Wirkungen, nach Zahl, Maasß u. Gewicht; u. gleich darauf: in der Mathematik finden sich (in Ansehung der Musik nämlich) nur einige wenige, mangelhafte, u. mühselig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente. Es ist ein Unglück für die Mathematik, daß die Elemente, die bishero noch immer Fundamente gewesen sind, aufgehört haben, solche zu seyn, weil es Herrn Mattheson also gefallen. Nun wieder zu unserer Windwage. Ehe ich solche erklären u. völlig beschreiben kann, muß ich zuver einige Sätze aus der Aerometrie wiederholen. Die ausdehnende Kraft der Luft ist der Kraft gleich, welche die Luft zusammendrückt, u. je mehr die Luft zusammengedrückt wird, je stärker wird ihre ausdehnende Kraft, hingegen je dünner sie wird, je schwächer wird sie. Nun betrachte man die 5te Figur X. Tab. Der Kasten ist a b c d, entweder viereckigt, wie hier, oder rund, oder dreieckigt, u. s. s. welches gleichviel gilt, indem die Figur keinen Einfluß in das Drucken der Luft hat. Die Größe ist gleichfalls willkührlich, nur ist zu merken, daß die Höhe die Breite überschreiten muß, und sich ohngefähr wie 5 zu 4 oder 4 zu 3 verhalten soll, damit die ausdehnende Kraft der Luft besser wirken kann. Der Deckel a b muß wohl aufgelötet seyn, wenn die Windwage aus Metall verfertigt wird, welches am besten ist, wiewohl solche auch aus Holz

Holz gemacht werden kann, indem der Kasten nicht so lange mit Wasser angefüllet bleibt, bis der Leim erweicht. Durch die Mitte des Deckels gehet eine gläserne Röhre *f* e fast bis an den Boden des Kastens, welche gläserne Röhre bey dem Deckel wohl verlötet seyn muß, daß nicht die geringste Luft durch kann, zu welchem Ende erst die Röhre nach *u.* nach heiß gemacht werden muß, wenn sie nicht springen soll. Oben an dem Kasten wird ein Hahn befestiget *i l*, der drey-mal weiter seyn kann, als die gläserne Röhre, u. der ebenfalls wohl zu verlöten ist, daß keine Luft zwischen der Verlötung durchdringt. Gleich hinter der gläsernen Röhre wird ein Zäfelein befestiget u. nach Belieben in Grade eingetheilt, vermöge welcher man hernach genau bemerken kann, um wie viel Grade das Wasser steigt oder fällt. Das Zäfelein stellt *g h* vor. Wenn nun alles fertig ist, so gießet man roth oder gelb gefärbtes Wasser durch den Hahn *i l* hinein, welches besser zu sehen ist, und ist leicht zu erachten, daß der Kasten nur bis an den Hahn voll Wasser seyn darf, nicht sowohl, daß das Wasser nicht in den Windcanal laufen möge, wenn der Hahn in den Windcanal eingestropfet wird, als vielmehr, damit Raum für die Luft sey. Wenn nun das Instrument an den Windcanal gehörig angemacht worden, so nämlich, daß zwischen dem Loche und dem Hahn kein Wind durchstreichen kann, so drückt die Luft, wenn die Bälge getreten werden, aus dem Windcanal durch den Hahn *i l* auf das Wasser in den Kasten der Windwage, das ist, die Luft, so über dem Wasser im Kasten ist, wird mehr zusammengeedrückt, u. also derselben ausdehnende Kraft vermehret. Hierdurch wird der wagerechte

Stand

Stand der innern u. äussern Luft aufgehoben, nämlich die äussere Luft, so durch die Röhre f c auf das Wasser drucktet, ist nicht mehr vermögend, dem Druck der Luft, die aus dem Windcanale durch den Hahn in den Kasten der Windwage fährt, bey derselben vermehrten ausdehnenden Krast zu widerstehen; Weil also das Wasser nirgends hinweichen kann, und keine andere Oeffnung ist, als die Röhre e f, so macht sie, daß das Wasser in der Röhre so weit in die Höhe steigt, bis sie wieder mit der äussern Luft in wagerechten Stand kommt. Drum muß die Röhre nicht zu kurz, sondern 7 bis 8 Rheinische Zoll hoch seyn, indem sonst das Wasser oben heraus laufen würde, welches auch ohnedem geschehen müßte, wenn die Luft, so aus den Blasebälgen in den Windcanal hineingedrückt wird, nur allein auf die Oberfläche des Wassers in dem Kasten der Windwage drückete, u. nicht in der Windlade und dem Windcanale zugleich zusammengepreßt würde. Ich zweifle nicht, daß nun nicht ieder dieses Instrument sollte nachmachen u. verstehen können. Also weiter:

Die Probe des Ladens einer Orgel geschieht durch Hülfe eines brennenden Lichts, welches man aller Orten vorhält, wo Fugen sind, u. siehet, ob nichts herausblase, wenn die Bälge getreten werden. Die andere Probe muß man im I. B. IV. Theil 31 Seite nachschlagen, weil ich eine Sache nicht zweymal sagen kann.

Das Pfeifwerk ist zweyerley bey den Orgeln, nämlich Flötenwerk und Schnarrwerk, welches letztere besser Rohrwerk genennet wird. Das Flötenwerk ist entweder offen oder zugedeckt, daher die Gedackte ihren Namen haben, u. ist entweder von Holze, oder Metalle,

Metalle, hat seine Leffzen, oder Mundstücke, den eingeldteten Kern, die Seitenbärte, u. s. w. Mit dem Stimmhorne werden die metalienen Pfeifen gestimmt, indem durch solches die Pfeifen erweitert oder einge druckt werden. Wenn solches zu stark geschiehet, so ist es eine Unvollkommenheit, welche so wohl, als die Einschnitte oder Ohren in den Pfeifen, von der Unge schicklichkeit des Orgelmachers zeigen. Die Bede ckungen der Pfeifen werden Züte oder Stülpen genennt. Wenn die Pfeifen oben Röhrlein haben, die spizig zugehen, so heißt man sie Röhrflöten. Das Ueberschlagen des Tons in den gedeckten Pfeifen heißt Silpen, u. entsteht, wenn der Kern zu hoch liegt. Dle ter Kern muß in den offenen Pfeifen so liegen, daß man unter ihm nur eines Härleins breit hinsehen kann. Bey dem offenen Flötenwerk sind einige Pfeifen durch aus gleich weit, oder sie sind von verschiedener Weite. Die ungleich gestalten Pfeifen sind entweder unten weit u. oben enge, als die Gernshörner, Spizflöten: u. Flachflöten, oder oben weit u. unten enge, als der Dul cian &c. Die zugedeckten Flötenwerke sind entweder ganz zugedeckt, als die Quintadern u. Gedackte al lerley Größe, oder sie sind auf dem Deckel in etwas eröfnet, als die Röhrflöten. Alle gedeckte Pfeifen klingen eine Octave tiefer, als wenn sie offen sind. Woher das? Wir wollen uns von Herrn Matthe son die Ursache sagen lassen, die er uns, als ein großer Liebhaber der Mathematik, am besten wird erklären können. „Der Klang, sagt er, fährt erst hinauf, u. „weil er oben keinen Ausgang findet, muß er wieder „herunter u. zum Mundloche herausgehen, wenn nun „die Bewegung also ihren Weg verdoppelt, ist eben

„so viel, als ob die Pfeife noch einmal so lang wäre, woraus denn die Tiefe entsteht.“ Vortrefflich wohl gegeben! Wiederum eine Probe von einer vortrefflichen Einsicht in die innere Zeugung der Töne, die man sich vermuthlich ohne Hülfe der Mathematik zuwege gebracht. Ich mag mich über Herr Mattheson deswegen nicht aufhalten, sondern verweise nur den Leser die wahre Ursache aus dem I. Th. des III. B. auf der 115 bis 134 S. besser zu lernen.

Mixturen haben 10, 12 bis 20 Pfeiflein auf einem Faſten, welche zusammengekommen ein Chor heißen, u. ſich nicht weiter als auf eine Octave oder höchstens 12 Faſten erſtrecken; Sie werden durch ſo viele Octaven wiederhöhet, als nöthig iſt.

Die Pfeifen der Rohrwerke ſtehen auf Klößern, die man Stiefel heißet, u. ihre meßingene Blätter haben, die ein ſanftes Schnarren verurſachen, als etwann ein Oboerohr. Dahin gehören auch die Krücken, oder der meßingene Drat, welcher beweglich iſt, u. da bey man die Rohrpfeifen ſtimmt, mittelſt eines Stimmeiſens, welches was anders als das Stimmhorn iſt. Zieheth man den Drat, oder die Krücke, etwas heraus, ſo wird dadurch der Klang tiefer: wird er aber eingeklagen, ſo entſteht ein höherer Ton. Die Mundſtücke der größern Pfeifen im Rohrwerke werden mit Leder gefüttert, damit ſie nicht zu ſehr knaſtern. Sonſt ſind die Rohrwerke zweyerley: etliche mit offenen Pfeifen, als Poſaunen, Trommeten, Krummhörner, Regalen, Zinken, Cornette, Schalmeyen u. die Menſchenſtimme: andere haben zugedeckte Pfeifen, als der Fagott, die Sordunen, die Bärpfeifen u. ſ. f.

Was

Was die Register von 32, 16, 8, 4 u. 2 Fuß sagen wollen, das steht schon im I. B. IV. Theil 33 S.

Die Temperatur ist bey einem Orgelbau von großer Wichtigkeit. Denn wenn die Orgel in allen Stücken recht gut ausgearbeitet wäre, aber schlecht gestimmt, so wäre alles von geringen Nutzen, u. auch hier zeigt sich der Nutzen der Meßkunst, welchen Herr Mattheson in der Harmonik nicht leugnet, wohl aber, daß sich die ganze Musik darauf gründe. Ich antworte aber, auf was gründet sich denn die ganze Musik? nicht wahr, auf die Harmonik? und auf was gründet sich denn die Harmonik? auf die Meßkunst, u. also gründet sich ja auch die ganze Musik auf die Meßkunst. Uebrigens haben auch alle Instrumente der Temperatur nöthig, auch die menschliche Stimme, zwar nicht alle mittelbar, u. durch Hülfe der Werkzeuge, jedoch unmittelbar im Spielen und Singen selbst. Denn wenn eine Stimme, oder ein Stück auf einer Violin sollte nach den reinen u. untemperirten Intervallen abgesungen u. abgespielt werden, so würde es eben so schlecht klingen, als ein untemperirtes Clavier, u. es ist noch keine Folge, daß bey der menschlichen Stimme keine Temperatur ist, weil solche nichts davon weiß. Es ist eben so, als wenn wir sagen wollten, daß unsere Seele sich nicht nach gewissen Regeln im Denken richtet, weil sie diese Regeln nicht weiß, u. solche doch beobachtet, da doch solches in der Weltweisheit eine ausgemachte Sache ist. Der Herr Verfasser sagt ferner: „Wenn die „Temperaturkunst auch bey allen Instrumenten nöthig oder nützlich wäre, so machte doch ihre richtige „Stimmung eben so wenig eine Musik aus, als ein

„feingedeckter Tisch ohne Speisen eine Mahlzeit seyn kann.“ Es heisset hier, wie bey den meisten Gleichnissen: *omne simile claudicat*, alle Gleichnisse hinken. Denn die Temperatur gehört zum Wesen der Musik, weil ohne richtige Stimmung der Instrumenten gar keine Musik gemacht werden kann; Ein feingedeckter Tisch aber ist bey einer Mahlzeit nur was zufälliges, indem solche statt findet, wenn auch der Tisch gar nicht gedeckt ist. Fleisch, Brodt, Wein, Wasser u. Bier u. verschiedene Erdgewächse geben den Stoff zu einer Mahlzeit. Soll diese nun vor sich gehen, so muß der Stoff erst zubereitet u. auch wirklich gegessen werden, so ist es eine wirkliche Mahlzeit gewesen. Eben so bestehet der Stoff einer Musik aus verschiedenen Größen u. Verhältnissen, diese müssen durch die Temperatur erst zubereitet, u. alsdenn auch wirklich abgespielt werden, so ist es alsdenn eine wirkliche Musik gewesen. Wer siehet nicht, daß die Temperatur ganz was anders ist, als ein feingedeckter Tisch ohne Speisen, u. also übel damit verglichen worden.

Die eigentliche Stimmung der Orgeln geschieht also. Wenn man ein Rohrwerk von 16 Fuß rein stimmen will, ziehet man ein Flötwerk von 8 Fuß dabey an, weil die Töne der feinern Klänge häufiger u. also schärfer ins Gehör dringen, als die Töne eines größern lauts. Ist aber dieses, welches gestimmt werden soll, nur acht Fuß, so nimmt man eine Octave von vier Fuß dabey zur Richtschnure, woben leicht zu verstehen, daß die höhere Stimme schon vorher rein gestimmt seyn muß. Zu einem Schnarrwerke von vier Fuß ziehet man gerne im Stimmen ein achtfüßiges Principal, weil jenes etwas jung ist, u.
noch

noch überdies eine vierfüßige Octave, nach welchen beyden man das Schnarrwerk am sichersten stimmt. Alles offene Pfeiswerk wird am Klange erhöht, wenn man die Körper oben erweitert, drückt man sie aber mit dem Stimmhorne enger zusammen, so wird der Ton gröber. Die Gedackte werden mittelst ihrer Stülpen oder Hüte gestimmt. Je niedriger man dieselbe drückt oder sanfte einschlägt, je höher wird der Klang. Löset man sie aber, u. hebt sie etwas empor, so klingt die Pfeife tiefer. Wenn die Gedackte oben zugelötet sind, u. keine beweglichen Hüte haben, müssen sie bey ihren Bärten gestimmt werden. Je weiter man diesen vom Mundloche abbieget, je höher wird der Klang, u. so umgekehrt.

Was Herr Mattheson von den Clavieren u. Registern kürzlich sagt, damit will ich mich, als einer allen Organisten bekannten Sache, nicht aufhalten. Wer sich von allem dem, so zu einer Orgel gehöret, genau unterrichten will, der wird sich am allerbesten aus M. Praetorii Organographie erbauen können. Man kann dabey mit Nutzen J. Phil. Bendelers Organographiam, die im 1690 Jahre zu Merseburg gedruckt worden, Werkmeisters Orgelprobe, u. Casp. Ernst Carutii zu Cüstrin 1683 herausgegebenes Examen Organi pneumatici, nachlesen.

Fünf und zwanzigstes Hauptstück.

Von der Spielkunst.

Die Organica, insgemein die Instrumentalmusik, ist eine Wissenschaft u. Kunst, auf Instrumenten wohl zu spielen u. gewisse Regeln davon zu geben.

geben. Die Hauptregel dabey ist, die menschliche Stimme, als das Hauptinstrument, so nachzuahmen, daß alles gebühlich klinge u. singe. Ein Organicus oder Instrumentalist muß also vor allem die Regeln der Singekunst wohl innen haben, u. sich vor allen andern Instrumenten auf ein einziges Hauptinstrument legen, ohne in dem falschen Wahne zu stehen, er könne auf einem ieden Instrumente in gleichem Grade ein Meister seyn oder werden. Hingegen wer sich bloß der Composition befleißiget, soll sich nicht so stark eines einzigen Instruments befleißigen, daß er darüber aller andern gar vergiftet. Er muß wenigstens von einem ieden gebräuchlichen Instrumente so viel Kenntniß haben, daß er unterscheiden könne: I) Ihre Stärke, II) ihren Sprengel oder Umfang, III) ihren Styl oder Spielart, und IIII) ihren Nutzen. Nach diesen vier Puncten gehet nun der Herr-Versaffer die Orgel durch. Was derselben Stärke anlangt, so ist ihr wohl darinn kein Instrument in der Welt zu vergleichen. Sie kann alle Arten andrer Instrumenten, selbst die Menschenstimme, mit ziemlich genauer Nachahmung aufweisen. Ein Organist muß sich dieser Stärke seines Instruments bey Aufführung der Musiken nicht misbrauchen, sondern nach der Zahl der Sänger u. ihrer Begleitung richten, damit die Sänger iederzeit die Oberhand behalten. Der Umfang eines Orgelclaviers kommt mit dem gewöhnlichen Clavicimbel auf der sichtbaren Griff tafel überein. Dahero es was sehr elendes ist, wenn die Orgeln kurze Octaven haben, welche das ganze Werk schänden, wenn es auch im übrigen noch so gut gebauet. Ihr innerlicher Umfang
aber

aber erstreckt sich auf 9 Octaven, erstlich weil nicht nur Stimmen von 4, 2 u. 1 Fuß in der Höhe angebracht sind, welche mit dem Clavier sieben Octaven ausmachen, sondern auch im Pedal Bässe von 16 u. 32 Fuß sich hören lassen, die zwei Octaven tiefer sind, also 9 Octaven, die 108 verschiedene Klangstufen in sich halten. Die Spielart bey Orgeln theilet sich ein in das Präludiren oder Vorspiel, das Fugiren oder Fugenspiel, den Choral oder das Liederspiel, u. endlich das Fantasiren oder Nachspiel, den Generalbaß, dessen Wissenschaft einem Organisten wesentlich seyn muß, nicht mitgerechnet. Die Vorspiele auf der Orgel haben einen dreysfachen Nutzen, erstlich daß die Zuhörer zum folgenden Choralgesange vorbereitet werden, hernach daß die zum Gottesdienste gewiedmete Zeit genau ab u. eingetheilt wird, u. drittens daß man von einer bisweilen ganz entgegen stehenden Tonart des vorhergehenden Gesangs, mit guter Geschicklichkeit in die andere gelange.

Herr Mattheson macht hierüber recht nützliche Anmerkungen, die ieder Organist nicht nur fleißig lesen, sondern auch vollkommen in der Ausübung anwenden sollte, wenn man seinem Amte und Schuldigkeit eine wirkliche Gnüge als ein ehrlicher Mann leisten wollte. Wie wenig Organisten aber auf ihr Amt mit Fleiß studieren, ist leider bekannt. Ich will die vornehmsten Anzeigen des Herrn Verfassers allen Herren Organisten zur wiederholten Nachricht hieher setzen.

Die Vorspiele müssen auf den Hauptinnhalt der Kirchenstücke oder Choräle zielen, das ist, eben die Leidenschaft durch die Töne auszudrücken trachten, wel-

mer in den Worten des zu musificirenden Stückes oder Kirchenliedes angedeutet wird. Ein kluger Spieler muß also den vorhabenden Affect wohl kennen, sich denselben im Vorspielen wohl eindrücken, u. seine Einfälle also darnach einrichten, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn sie freudig seyn sollen. In dieser Absicht muß ein Organist, nicht nur zu einer Choralmelodie überhaupt ein Vorspiel haben, sondern zu einem jeden Liede, so nach eben derselben Melodie gesungen wird, ein besonderes Vorspiel, so sich auf die Leidenschaft desselben Liedes beziehet u. damit übereinstimmt. Denn verschiedene Lieder werden nach einer u. derselben Meloden gesungen, die doch verschiedene Gemüthsbewegungen ausdrücken, als erhabene Freude, stille Zufriedenheit, unverstellte Demuth, rührende Wehmuth, tiefe Reue, herbes Leid, heftige Sehnsucht, dringendes Verlangen, festes Vertrauen, ungestörte Andacht, siegende Großmuth, billige Brachtung, heiliges Ersehen &c. Wenn nun ein Organist zu so verschiedenen Affecten einerley Vorspiel hören läßt, so ist es wahrlich einem vernünftigen Manne, der nur ein wenig Nachdenken hat, ein rechter Ekel, wenn man alle Sonntage u. Feiertage bey allen Vorspielen einerley Leyer hören muß, die nicht die geringste Absicht auf die Leidenschaft, so im Liede steckt, zu erkennen giebt. Es ist freylich ein schlimmer Umstand, daß so viele Lieder von verschiedenen Leidenschaften nach einer Meloden gesungen werden, welches billig nach und nach abgeschaffet werden sollte, so daß jedes Lied seine eigene Weise nach dem darinn liegenden Affect hat; Allein der Organist kann u. soll doch, so viel an ihm ist, die Leidenschaft des folgenden Liedes im Vorspiele abbilden.

bilden. Die Vorspiele müssen also nicht zu lange, nach den Umständen eingerichtet, u. auserlesen seyn. Wenn die Vorspiele nicht studiert, sondern von einem geschickten Organisten aus dem Stegreife gemacht werden, so muß er seiner Einfälle alle Augenblicke Meister seyn, alle Umschweifungen u. Ausdehnungen vermeiden. Das Fugenspiel ist zweyerley. Eine Art der Fugen gehört zur wirklichen Ausführung der Choräle, u. da müssen die Fugensätze aus der Melodie der Gesänge selbst genommen werden. Die andere Art beziehet sich auf das Vor- u. Nachspiel, wobei man sich die Themata nach Gefallen, jedoch iederzeit nach den Umständen eingerichtet, erwählet. Die Wissenschaft u. Fähigkeit, eine Fuge nach einem vorgeschriebenen Satze alsobald stehenden Fußes durchzuarbeiten, ist einem Organisten so nöthig, daß billig keiner angenommen werden sollte, der nicht sowohl in den übrigen Artikeln, als vornehmlich in diesem, ein untadeliches Schulrecht abgelegt hätte. Sind Worte Herrn Matthesons, die einen großen Nutzen hätten, wenn sie die Kirchenvorsteher recht zu Herzen nehmen wollten. Allein es geht bey Vergebung der meisten Organistendienste eben so, wie bey Besetzung der meisten Ämter. Laufen u. Rennen, importunes Bitten, Klagen u. Heulen, richten fast immer mehr aus, als alle Geschicklichkeit eines verdienten Mannes, der seine Beförderung ruhig erwartet. Das ist eine schlimme Gewohnheit in Deutschland, daß man bey Vergebung der Dienste, wozu Geschicklichkeit erfordert wird, mehr auf die Verknüpfungen der Familien, auf Heyrathen, auf Dienste, die man bey diesem oder jenem vornehmen Herrn, mit der Feder oder der Hand

verrichtet, sieht, als auf die Geschicklichkeit selbst. Die Künste u. Wissenschaften, von denen doch die Glückseligkeit eines Staats mit abhängt, kommen dadurch in Verachtung. Denn anstatt, daß die Jugend durch Beförderung verdienster Männer sollte gleichfalls was rechtschaffenes zum Nutzen der Republik zu lernen aufgemuntert werden, wird sie vielmehr träge gemacht, wenn beständig Beyspiele vor Augen sind, daß ganz ungeschickte Männer zu Aemtern befördert werden, die sie tüchtig zu verwalten gar nicht im Stande sind. Es wird sich wohl geben, heißt es, er wird schon lernen, was noch fehlt. Ja, hat sich wohl. Hat er nichts gelernt, da er Zeit gehabt u. jung gewesen, was wird er nun lernen, da er ein Amt, eine Frau, u. die Einkünfte dazu hat.

Vom Choralspielen hat der Herr Legationsrath schöne Anmerkungen von Christoph Raupach, berühmten Organisten in Stralsund, eingeschaltet, die würdig sind, daß sie auch hier stehen.

„Erstlich können eines Vitt. Buß- u. Klaglieds
 „kurze Sätze auf rechte Fugenart einfältig u. lang-
 „sam, eines nach dem andern, jedoch mit untermeng-
 „ten Ligaturen kurz durch tractiret werden. Zum
 „andern brauchet man des Liedes festen Gesang im
 „Pedal, u. arbeitet im Manual darüber mit fast lau-
 „ter Syncopationen u. Ligaturen, also, daß die ganze
 „Harmonie vierstimmig klingt. Drittens spielet
 „man den schlechten Choral mit der linken Hand,
 „u. dazu mit der rechten entweder auf selbigem, oder
 „auf einem andern Clavier, zwostimmige Melodien
 „mit Ligaturen u. etlichen kurzen Tiraten u. Groppi
 „ver-

„vermengt, also, daß ein Trio, oder dreystimmige
„Harmonie gehöret werde. Viertens werden zum
„Basse im Pedal mit der linken Hand im Tenor des
„Manualclaviers der schlechte Choral, u. auf einem
„andern Clavier einstimmig, langsame Veränderun-
„gen mit untermengten Ligaturen u. etlichen kurzen
„Tiraten u. Groppi gemacht, so daß ein Trio gehöret
„werde. Fünftens macht man ein Lamento mit
„etwas schwachen Stimmregistern, darauf der
„schlechte Choral gespielt wird. Sechstens läßt
„man in zweystimmiger Harmonie den schlechten
„Choral mit der linken Hand im Basse auf einem
„Clavier, u. dagegen die Variation auf dem andern
„Clavier, mit der rechten Hand syncopirend u. adagio
„hören. Siebentens so auch umgekehrt, da der
„Choral mit der rechten u. die Veränderung mit der
„linken hervorgebracht wird.

„Nun folget, wie ein Freuden-Trost, u. Trostlied
„auf der Orgel, auf unterschiedene Art könne gehand-
„habet u. verändert werden. Erstlich wird mit ei-
„nem starklautenden Registerzuge, oder im vollem
„Werk, eine freudig klingende Symphonie oder So-
„natine, oder wo so viel Zeit vorhanden, eine große
„Sonata, worinn eine Fuge entweder mit oder ohne
„Gegenunterwurf (contrasubjecto) sich befindet, ge-
„spielt, u. darnach der schlechte Choral zum Schluß
„in vierstimmiger Harmonie mit angehängt. Zwey-
„tens werden, mit einem starken Registerzuge und in
„vierstimmiger Harmonie die kurzen Sätze eines sol-
„chen Liedes zu kleinen Fugen gemacht, geschwind und
„kurz durchvarirt, u. mit etlichen Syncopationen, eine
„nach der andern durchtractirt. Drittens wird der
„schlechte

„schlechte Gesang mit der rechten Hand auf einem Cla-
 „vier, u. eine hurtige Veränderung auf dem andern
 „Clavier mit der linken Hand, dagegen auf dem an-
 „dern Clavier im Baß, theils mit, theils ohne Liga-
 „turen gemacht, in zweystimziger Harmonie. Vier-
 „tens wird der feste Gesang zum Grund mit der Lin-
 „ken auf einem Claviere, u. der passagirende bunte
 „Contrapunct, auf dem andern Claviere mit der rech-
 „ten Hand gespielt, u. dieses theils mit, theils ohne
 „ligaturen in zweystimziger Harmonie. Fünftens
 „wird der feste Gesang zum Grunde in Pedal genom-
 „men, u. auf einem Manualclavier dagegen mit bey-
 „den Händen eine zweystimrige Veränderung ge-
 „macht, so daß zusammen eine dreystimrige Harmo-
 „nie gehöret werde, theils mit, theils ohne ligaturen.
 „Sechstens wird auf einem Claviere der feste Ge-
 „sang zum Baß im Pedal, u. dagegen eine Verän-
 „derung, auf dem andern Clavier mit der linken Hand
 „theils mit, theils ohne ligaturen, in dreystimziger
 „Harmonie gemacht. Siebentens wird zum Baße
 „im Pedal der feste Gesang auf einem Claviere mit
 „der linken Hand, als eine Mittelstimme im Tenor
 „gespielt, u. dagegen mit der rechten auf dem andern
 „Claviere, unterweilen mit u. ohne ligaturen, eine Ver-
 „änderung gemacht. Achzens werden wechselswei-
 „se zwey starke registrirte Claviere zum Pedal ge-
 „braucht, also daß anfangs auf dem ersten Claviere
 „der Affect der Worte, im ersten Choralmelodiesaße,
 „kürzlich mit ganz absonderlicher Erfindung ausge-
 „druckt wird, u. bald darauf der erste schlechte Saß
 „der Choralmelodie auf dem andern Claviere sich hö-
 „ren läßt, bey welchem schlechten Saße alsdenn das
 „Pedal

„Pedal mit einstimmt. Und so wird es auch gemacht mit den folgenden Sätzen der Choralmelodien, vor welcher allemal eine kurze Allusion auf die Worte mit dem ersten Claviere vorhergehet. Mit allen Liedern läßt sich solches nicht durchgehendsthun, weil die Worte erst in der andern oder dritten Reimzeile ihren Verstand schliessen: in welchem Falle man die zween oder drey Sätze der Choralmelodie schlechterdings, bald nacheinander, anbringen muß. Neuntens wird mit der rechten Hand auf einem rechten Claviere u. dem Pedale eine Veränderung gemacht, über den schlechten Choral, welchen die linke Hand auf dem andern Claviere im Tenore hat: also daß eine dreystimmige Harmonie gehöret wird. Zehntens so auch umgekehrt, da die rechte Hand auf einem Claviere den festen Gesang spielt, u. dabey die linke Hand auf dem andern Claviere sammt dem Pedale, eine Variation machen.“

Herr Mattheson schläget hier Johann Pachelbels Choräle zum Verspiele vor u. rühmt Herr Walthers in Weimar Arbeit u. Wissenschaft in den fugirten Chorälen, wie billig. Dieses braven gelehrten Organisten Arbeit kann ich aus der Erfahrung loben, indem Herr Walther mit Ueberschickung verschiedener seiner Choräle mir nicht wenig Vergnügen gemacht, u. es ist vollkommen wahr, was Herr Mattheson sagt, nämlich Herr Walther setzt vor**trefflich** reinlich, gründlich, künstlich. Der Herr Verfasser hätte noch Herr Telemanns fugirende Choräle den Lernenden anpreisen sollen, als die gleichfalls sehr schön sind.

Endlich redet der vollkommene Capellmeister noch vom

vom Nachspiele, oder dem sogenannten Fantasiren. Nachstehende Anmerkungen können auch ausser dem Gottesdienste, den Clavicimbalisten bey Kammermusikern dienen. Alle Stücke so zum Fantasiren gehören, können unter dem allgemeinen Namen der *Toccaten* begriffen werden, von welchen die vornehmsten sind.

Intonatio, die geschiehet am besten mit einigen wenigen vollen Griffen, auch gewissen von oben nach unten, oder von unten nach oben gebrochenen *Accorden*. Alles soll ungezwungen u. ohne Vermerkung des Takts geschehen.

Arpeggi, deren Arten unzählig sind, u. wovon die *syncopirten* eine besondere Wirkung auf dem Claviere haben u. erfordern was taktmäßiges. *Syncopirte Arpeggi* aber sind diejenigen, bey denen die eine Hand vorher anschlägt, u. die andre ihren *Accord* nach einem verstrichenem acht oder sechszehn Theile auf eineloder andere Weise bricht. Sie lassen sich am besten in den obersten Octaven des Claviers hören.

Arpeggi senza battuta sind diejenigen, so in acht bis zehn gebrochenen Stimmen mit vollen Griffen auf u. niederfahrend bestehen, u. zur Abwechselung gebraucht werden.

Ein *Arioso* u. *Adagio* bindet sich in diesem Falle mehr an eine bewegliche u. manierliche Singart, als an eine genaue Zeitmaasse, in diesem Falle. Durch die *Passaggi* verstehet man hier die geschwinden in dreygeschwänzten Noten bestehende Läufe.

Was *Sugen* u. *Santasten* im eigentlichen Verstande sind, ist bekannt. Die *Ciacone* werden auch oft

oft mit in die Toccaten geflochten, ſowie die Capricci. Das wären ohngefähr die zu einer Toccate gehörigen Materialien. Solche aber an den Mann zu bringen, werden hauptſächlich drenzehn Stücke erfordert. 1) Daß man des Claviers mächtig ſey. 2) eine hurtige Faust habe, 3) den Umfang der harten u. weichen Tonart kenne, 4) viele Einfälle u. Klauseln in Vorrath ſammle, 5) den Generalbaß aus dem Grunde verſtehe, 6) oft viel Gutes höre, 7) wohl ſinge, 8) allerhand Singmelodien im Spielen nachahme, 9) in ſtetiger Uebung ſey, 10) ſeine Gedanken fleißig aufſchreibe, 11) ſelbige einem verſtändigen Richter zur Unterſuchung übergebe. 12) die darüber gemachte Anmerkungen beobachte, 13) u. ſich ſolche bey künftigem Verſuche zu Nuße mache. Herr Mattheson ſagt in der Folge wohl: ſinnreich u. ohne Anstoß zu präludiren, heiße mehr als treffen, u. alles, was einem vorgeleget wird, wegspielen, u. werde mit Zug der Höchſte practiſche Gipfel in der Muſik genannt. Zu Ende dieſes Capitels erwähnt der Herr Verfaſſer noch die größten Meiſter, auf der Orgel. Die zwey größten in der Welt ſind ohne allem Streit Händel in Engelland, u. Bach in Leipzig, welchen keiner benkommt, er müſte denn ein Schüler Herr Händels, Nahmens Babel ſeyn, von dem man ſagt, daß er ſeinen Meiſter übertrafe. Nach dieſen ſind berühmt Böhme in Lüneburg, Callenberg in Riga, Clerambault in Paris, Green in London, Hofmann in Breslau, Kunze in Lübeck, Lütkebeck in Hamburg, Lüders in Flensburg, Rameau ehemals in Clermont, Raupach in Straltund, Roſenbuſch in Iſehoe, Pezold in Dresden. **Stapel**

pel in Rostock, Vogler u. Walther in Weimar. Es wird hiemit bey Leibe keiner, dessen Name nicht hergesezet ist, ausgeschlossen, sagt der Capellmeister, noch den genannten, deswegen ein Vorzug vor andern eingeräumt, deren Kräfte ihm unbekannt wären, oder nicht so gleich hätten befallen wollen. Zu den oben genannten will ich noch zweyen brave Organisten beisehen. Der eine ist Herr Schröter in Nordhausen, der nicht nur ein guter practischer, sondern auch ein gelehrter Componist u. Organist ist, der andere Herr Schneider, Organist bey der Nickelskirche in Leipzig, dessen Vorspiele auf der Orgel von so gutem Geschmacke, daß man in diesem Stücke, ausser Herr Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts bessers hören kann. Nur Schade, daß an einem so berühmten Orte, daß die Musen ihren Sitz aufgeschlagen haben, gleichwohl so gar wenig Kenner u. Liebhaber einer wahren Musik sind.

Sechs u. zwanzigstes u. letztes Hauptstück. Von der Regierung An: Auf: u. Aus: führung einer Musit.

Der Herr Legationsrath handelt anfänglich von den Eigenschaften eines Musikvorstehers. Er soll 1) von Vorurtheilen frey seyn u. sich eines unanstößigen Lebens u. Wandels befleißigen, damit er sich keine Geringsachtung bey seinen Untergebenen über den Hals ziehet. 2) Er soll mit ungezwungenen Lobsprüchen nicht faul seyn, sondern seine Untergebenen dadurch aufmuntern, wenn er Ursache darzu hat, gefellig, freundlich u. dienstfertig u. bey seiner Amteverrichtung geziemend ernsthaftig seyn. 3) Er soll seine

Par.

Partituren auf das reinste u. deutlichste schreiben. 4) Den Takt nach Beschaffenheit der Umstände geschickt zu führen wissen. 5) Er muß ein guter Sänger seyn, damit er zeigen kann, wie er seine Sachen wolle herausgebracht haben. 6) Er soll auch das Clavier wohl spielen können, damit er alles andere wohl begleiten u. auch zugleich regieren kann. Noch eine Haupteigenschaft eines Musikvorstehers, die Herrn Mattheson nicht gleich beygefallen, muß ich hinzusetzen. 7) Er soll die Erkenntniß in den musikalischen Wissenschaften bey allen seinen Untergebenen best möglichst erweitern helfen, zu dem Ende die besten musikalischen Schriftsteller mit Fleiße lesen, u. solche seinen Untergebenen zum Unterrichte leihen, wenn sich solche dergleichen Bücher nicht selbst anzuschaffen im Stande sind. Er soll ihnen das schwerste der musikalischen Scribenten erklären, ihren Nutzen zeigen, u. ihnen im Lesen, wo sie nicht fortkommen können, forthelfen. Kurz: er soll so viel möglich gelehrte Musikverständige ziehen, u. also selbst in der Musik gelehrt seyn. Ohne fleißiges Lesen u. Studiren kommt man in der Musik nicht weit, u. das macht noch lange keinen Componisten, oder Virtuosen, wenn man den ganzen Tag klimpert, geigt u. pfeift. Nicht nur die Finger, sondern auch der Kopf muß studiren, u. das geschiehet vermittelt der Bücher, durch deren Hülfe überhaupt alle Wissenschaften in der Welt erhalten, vermehret, verbessert, erweitert u. auf die Nachkommen fortgepflanzt werden. Es ist ja bekannt genug, daß man durch Lesung eines guten Buches öfters in einem Monate mehr lernen kann, als durch einen halbjährigen mündlichen Unterricht. Es

534 IV. Fortsetzung von Matthefons

muß aber ein treuer fleißiger mündlicher Unterricht u. fleißiges Lesen der besten Bücher beyammen seyn, wenns gut gehen soll.

Von der Auf- u. Ausführung einer Musik sind zweyerley Dinge zu erwägen. Erstlich, was vor der rechten Verrichtstellung vorhergehet, u. zweytens, was in derselben geschehen soll. Zum ersten Puncte gehören drey Stücke, die Zahl u. Wahl der Sänger, Instrumentalisten, u. Instrumente; das reine Stimmen; u. die Proben. Sänger müssen wenigstens bey Kirchenmusiken viere seyn, ein Diskantist, Altist, Tenorist, u. Bassist, Instrumentalisten aber zwölfe, sechszehn, zwanzig bis vier u. zwanzig. Das reine Stimmen u. die Probe sind Hauptdinge so bey Aufführung einer Musik vorher gehen müssen, wenn es bey der wirklichen Aufführung gut ablaufen soll, bey welcher die Aufmerksamkeit u. hurtige Entschliessung des Musikvorstehers sonderlich nöthig ist. Ferner die Stellung u. Anordnung der Personen, welche anders in der Kirche, anders in der Kammer, anders auf der Schaubühne ist, woben man sich gar oft nach der Gelegenheit des Orts richten muß.

Der vollkommene Capellmeister schliesset mit diesen nachdenklichen Worten Sir. 18, 6. Ein Mensch, wenn er gleich sein Bestes gethan hat, so ist doch kaum angefangen; u. wenn er meynet, er habe es vollendet, so fehlet es noch weit.

Hinten ist noch ein P. S. angehängt von einer Abhandlung von den musikalischen Intervallen u. Geschlechten, welche Herr Schröter in Nordhausen anatomiret hat, u. zu seiner Zeit der Sceleton davon in
dieser

dieser Schrift den Kennern zur Beurtheilung selb auf-
gestellt werden. Weil Herr Mattheson nicht nur
ein berühmter musikalischer Schriftsteller, wo nicht
der Größte unserer Zeiten, sondern auch sonst ein
wackerer Gelehrter ist, so will ich seine sämtliche
Schriften hier namhaft machen, wodurch zugleich
das schädliche Vorurtheil, als wenn die Musik in an-
dern Wissenschaften hindere, durch des Herrn Lega-
tionsroths Beispiel widerleget werden kann, vieler
anderer Gelehrten, die Musici gewesen, iezo nicht zu-
gedenken. Die klugen alten griechischen Weltweisen
hielten die Musik für das beste Mittel einen Studie-
renden zu den Wissenschaften aufzumuntern, und die
Pythagoräer haben solches in der Erfahrung gegrün-
det befunden; zu unsern Zeiten aber, da die Welt
mehrentheils aus lauter neu-modischer Weisheit über-
flug geworden, ist nun das Gegentheil wahr. Man
wird zu seiner Zeit diese thörichte Meinung mit kräf-
tigen Gründen abweisen.

Verzeichnis

aller mathesonischen Schriften u. Musikalien,
so heraus gegeben worden.

1. Douze Sonates à 2 & 3 Flutes Sans Basse, gravées deux
fois a Amsterdam par Roger & par Mortier. 1708. III
Vol. fol.
2. Die durch ein Automaton zu findende, von John Carte
angegebene, Longitudo, ins Deutsche u. in Ordnung ge-
bracht. Hamb. 1703. 4. Im Verlag des Erfinders.
3. Bischof Robinsons Predigt vor dem Parlamente, aus dem
Engländischen übersezt. Hamb. 1711. 4. im Verlag
des Uebersetzers.

536 IV. Fortsetzung von Matthesons

4. Arie scelte de l'opera Henrico IV Rè di Castiglia. Hamb. 1711. fol. V. Volum. appr. l'Autore.
5. Die Eigenschaften u. Tugenden des edlen Tobacks, aus dem Engländischen, Hamb. 1712. 8. in Verlag des Uebersetzers.
6. Orchestre, erste Eröffnung. Hamb. 1713. 12. bey Schillers Erben.
7. Der Vernünftler, theils aus dem Engländischen, theils von eigener Erfindung. Hamb. 1713. 4. bey Wierings Erben.
8. Geschichte Alexanders Selkirch, eines Scotländers, aus seinem eigenem Munde beschrieben. Hamb. 1713. 4. bey Wierings Erben.
9. Sonata per il Cembalo, in Forme einer Landcharte. Kupfer. Hamb. 1713. verlegt von dem Verfasser.
10. Harmonisches Denkmäl, XII. Suites pour le clavecin, in Kupfer. London, 1714. groß fol. gedruckt bey Richard Meares.
11. Großbritannischer Gnadenbrief. Hamb. 1714. 4. bey Wierings Erben.
12. Anrede des Lordgroßmeisters in England, bey Verurtheilung 6 Lords. Hamb. 1716. 4. bey Wierings Erben.
13. Görgische u. Gyllenborgische Briefe, Hamb. 1717. 4. in Rißners Verlag.
14. Vertheidigung des wider die schwedischen Gesandten in England 2c. angestellten Verfahrens. Hamb. 1717. 4. bey Wierings Erben.
15. Orchestre, zweyte Eröffnung, Hamb. 1717. 12. bey Rißnern.
16. Die Organisten Probe im Generalbaß. Hamb. 1719. 4. bey Rißnern bey welchem 1731. die zweyte u. vermehrte Auflage unter dem Titel: die große Generalbaßschule, oder Organistenprobe, herausgekommen.
17. Betrachtung über das Finanzwerk oder den Actienhandel, aus dem Französischen, Hamb. 1720. 8. bey Wierings Erben.
18. Der brauchbare Virtuose, XII Sonate per il Violino, ovvero Flauto traverso. Hamb. 1720. fol. bey Rißnern.

19. Reflexions sur l' Eclaircissement d'un Probleme de
Musique, Hamb. 1720. 4. auf Kosten des Verfassers.
20. Orchestre, dritte Eröffnung, Hamb. 1721. 12. bey
Kischnern.
21. Prologo per il Rè Ludovico XV. (italianische Verse)
Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opernwesens.
22. Critica musica, Tom. I. Hamb. 1722. 4. auf eigene Ko-
sten.
23. Zenobia, eine aus dem Italienischen übersezte Opera,
Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opernwesens.
24. Arfaces, aus dem Italienischen, Hamb. 1722. 4. in eben
demselben Verlag.
25. Nero, aus dem Italienischen, mit Zusätzen, Hamb.
1723. 4. verlegt wie vorige.
26. Großbritannische Hauptverrätheren, aus dem En-
gländischen, Hamb. 1723. 4. in Wierings Verlag.
27. Moll Flanders, einer Engländerinn, wundernswür-
dige Begebenheiten. Hamb. 1723. 8. in Wierings
Verlag.
28. Bischof Burnets Geschichte seiner Zeit. Hamburg.
1724. 4. bey vorigen Verlegern.
29. Niedtens Handleitung zur Variation des Generalbass-
ses, neue Auflage, mit Anmerkungen des Herausgebers.
Hamb. 1724. 4. Obl. in Kischners Verlag.
30. Critica musica. Tom. 2. Hamb. 1725. 4. auf Kosten
des Verfassers.
31. Mariae Scoticae Lebensbeschreibung. Hamb. 1726. 8.
bey Wierings Erben.
32. Untersuchung der großbritannischen Aufführung, aus
dem Engländischen. Hamb. 1727. 4. bey Wierings Erben.
33. Ephonus Gottingensis, von der Kirchenmusik. Hamb.
1727. 4. in Verlag des Verfassers.
34. Die Herannäherung des Krieges aus dem Engländi-
schen. Hamb. 1727. 4. in Wierings Erben Verlag.
35. Ramsfays reisender Tyrus, aus dem Engl. Hamb. 1728.
8. Eben daselbst.
36. Der musikalische Patriot. Erster Band. Hamb. 1728.
4. auf Kosten des Verfassers.

538 IV. Fortsetzung von Matthessons

37. Einige geistliche u. weltliche Poesien: als Oratorien u. Lirte zur Musik, Gedichte auf Hochzeit u. Namenstage u. Vorberichte bey andrer Leute Werken, Parlamentsreden, u. d. gl. welche einen guten Quartband geben u. zu verschiedenen Zeiten gedruckt worden. Gesammelt unter den Namen: *Miscellaneæ Matthæsoniana*.
38. *Aesopus*, eine aus dem Italianischen übersehte Opera. Hamb. 1728. 4. in Verlag des Opernwesens.
39. Anmerkungen über die großbritannische Aufführung in Absicht auf die Friedens u. andre Geschäfte ausserhalb Landes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. bey Wierings Erben.
40. Die Wichtigkeit des Großbritannischen Reichthums u. Gewerbes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. in obigem Verlag.
41. Anmerkungen über den Sevillischen Tractat aus dem Engl. Hamb. 1730. 4. in obigem Verlag.
42. Der gelehrte Cantor, aus dem Lateinischen. Hamb. 1730. 1. in eben demselben Verlag.
43. Betrachtungen über die gegenwärtige Staatsgeschäfte. Hamb. 1731. 4. aus dem Engländischen, in Wieringischen Verlage.
44. *De eruditione musica, Schediasma epistolicum*. Hamb. 1732. 4. apud Felgineri viduam.
45. Freundschaft nach dem Tode. Hamb. 1735. 4. bey Wierings Erben aus dem Engl.
46. Die kleine Generalbassschule. Hamb. 1734. 8. bey Rißnern.
47. Bischof Burnets Geschichte seiner Zeiten. Zweyter Band. Hamb. 1735. 4. bey Wierings Erben, aus dem Englischen S. No. 28.
48. Die Fingersprache, ein Fugenwerk in Kupfer, groß fol. 1 Theil 1735. auf eigne Kosten.
49. Anmerkungen über Burnets Geschichte. Hamb. 1737. 4. bey Wierings Erben.
50. Der Fingersprache zweyter Theil, auf eigne Kosten. 1737.
51. Kern melodischer Wissenschaft. Hamb. 1737. 4. bey Herold.

52. Der vollkommene Capellmeister. Hamb. 1739. fol. bey Herold.
53. Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, Leben, Werke, Verdienste erscheinen sollen. Zu fernern Ausbau angegeben. Hamb. in Verlegung des Verfassers 1740.
54. Abhandlung von Singespielen, oder Opern sammt einer Geschmackprobe. Hamb. 1744.
55. Das erläuterte Gelab, nebst einigen andern nützlichen Anmerkungen. Hamb. bey Christian Herold. 1745.

V.

Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie.

Das dritte Capitel.

Von der Musik überhaupt.

§. 1.

Man wird vielleicht glauben, daß es unnöthig sey, hier eine Erklärung der Musik vorzubringen, indem jedermann bekannt, was unter diesem Namen für eine Wissenschaft verstanden werde. Ich glaube aber, daß wir einen großen Nutzen aus der Erklärung, so sich zu unserm Vorhaben schicket, haben werden, so wohl in Ansehung der Eintheilung dieses Werks, als auch der Abhandlung eines jeden Theils desselben. Ich erkläre also die Musik, daß ich sage, sie sey eine Wissenschaft, verschiedene Töne dergestalt miteinander zu verbinden, daß sie im Gehöre eine angenehme Harmonie machen. 1) Aus dieser Ursache habe ich

N n 4

gleich

1) Ich habe schon im I Theil dieses Bandes 77 S. erin-

gleich in vorhergehenden Capiteln die Lehre so wohl von den Tönen, als den Gründen der Harmonie weitläufiger abzuhandeln für gut erachtet, damit nicht nur die Erklärung selbst leichter möchte begriffen, sondern auch die Art, wie solche am besten abzuhandeln sey, verstanden werden.

§. 2. Die Musik pfleget gemeiniglich in zween Theile, in die theoretische u. practische eingetheilet zu werden. Jene soll die Gründe der musikalischen Composition lehren, u. hat einen eigenen Namen Harmonik. Der practischen Musik ihr Amt aber wird darinn gesetzt, daß sie lehrt die vorgeschriebenen Töne durch Stimmen oder Instrumente in der That hören zu lassen, u. dieser wird insgemein allein der Name Musik bengelegt. Aus diesem erhellet, daß der theoretische Theil der vornehmste sey, indem der andere ohne diesem nichts ausrichten; Jener aber ohne dem practischen Theil seinen Endzweck, welcher das Vergnügen ist, nicht erhalten kann. 2) Weil aber dieser practische

nert, daß Herr Euler den vornehmsten Endzweck der Musik ausgelassen, wenn er nur allein das Vergnügen des Gehörs als den Endzweck der Musik angegeben. Es ist aber die Musik eine Wissenschaft die Töne dergestalt mit einander zu verbinden, daß sie die Leidenschaften der Menschen nach Verlangen bald erregt, bald stillt, oder welches auf eins hinaus läuft, die Tugend befördert.

2) Ich muß nochmals widersprechen, daß der Endzweck der Musik nicht das Vergnügen allein, wie Herr Euler geschrieben, ist. Ihr wahrer Endzweck ist u. soll allezeit seyn, die Herzen der Menschen zur Tugend zu lenken, zum Lobe Gottes anzukommen, die verlohrnen Kräfte des menschlichen Körpers zu erneuern u. s. f. Wenn die Mu-

sche Theil nichts anders, als die Kunst, auf Instrumenten zu spielen ist, so werde solchen als eine Sache, die ich voraussetze, nicht berühren. 3)

§. 3. Es ist oben schon gezeigt worden, daß die Tone auf zweyerley Weise angenehm werden, einmal wenn auf ihre Tiefe u. Höhe, hernach wenn auf ihre Dauer gesehen wird. Wer die heutige Musik aufmerksam betrachtet, der wird in der That erfahren; daß alle Annehmlichkeit, die in ihr ist, so wohl aus der Veränderung der Tiefe u. Höhe, als auch der Dauer der Tone herkomme. Es kann zwar nicht geleugnet werden, daß die verschiedene Stärke der Tone, vermöge welcher sie bald stärker bald schwächer hervorgebracht, nicht wenig Anmuth verursache: Allein weil das Maaß davon weder pflieget vorgeschrieben zu werden, noch auch von den Zuhörern so deutlich unterschieden werden kann, sondern nur der Willkühr

N n 5

des

sit nur einzig u. allein vergnügte u. nicht auch besserte, so wären die Componisten nicht viel besser als die Kartenmacher, deren Arbeit eigentlich im gemeinen Wesen keinen Nutzen hat, u. nur zum Vergnügen dient, aber auch öfters zufällig Schaden verursacht. Ich will von einer so ausgemachten Sache hier nicht mehr sagen, weil solche ja bekannt genug ist.

3) Die practische Musik hält ja vielmehr in sich, als die Kunst auf Instrumenten zu spielen. Ihr edelster Theil ist ein musikalisches Stück wirklich dem verlangten Endzwecke gemäß zu setzen u. aufzuführen. Und wer weiß denn nicht, daß die *musica poetica* allzeit zur practischen gehört u. dahin gerechnet werden muß, weil sie bloß in der Ausübung der Harmonik bestehet. Diese aber kann geschehen, ohne daß man ein Instrument wirklich spielen kann. Herrn Eulefs Erklärung der practischen Musik ist also viel zu enge.

des Sängers überlassen wird, so können wir solches auch nicht zu dem Unterschiede der Höhe u. Tiefe u. Dauer, von welchen gesagt worden, zählen. Ueberhaupt aber ist dieses anzumerken, daß diejenigen Töne, welche einen größern Nachdruck haben, auch stärker müssen ausgedruckt werden.

§. 4. Nicht weniger pfleget auch der Unterschied der musikalischen Instrumente Anmuth zu verursachen, u. es kommt viel darauf an, was für ein Instrument man die vorgeschriebene Melodie abzuspielen gebraucht. Denn eine andere Melodie erfordert die Laute, eine andere die Geige, eine andere die Flöte, eine andere die Waldhörner u. Posaunen. Diese Instrumente sind nicht nur in Ansehung der Gattungen von Tönen unterschieden, sondern ein jedes hat fast vor dem andern eine gewisse Eigenschaft, daß sie entweder leichter oder zierlicher die vorgelegte Melodie ausdrücken können. Deswegen müssen die Componisten genau auf die Natur der Instrumente achtung geben, daß sie nichts setzen, so nicht bequem, oder nicht zierlich herausgebracht werden kann. Um dieser Ursache willen pfleget insgemein von den Componisten das Instrument genennet zu werden, welches zur Abspielung der vorgeschriebenen Melodie am geschicktesten ist.

§. 5. Ob gleich nur zween Gründe bey den Tönen, nämlich in Ansehung des Unterschieds der Höhe u. Tiefe u. derselben Dauer, angegeben worden, so kann doch bey einer Harmonie auf dreyerley Art eine Annehmlichkeit vorhanden seyn. Erstlich kann alle Annehmlichkeit allein von dem Unterschiede der Höhe u. Tiefe entspringen, da entweder alle Töne gleich lang dauern, oder auf die Dauer ganz u. gar nicht gesehen wird.

Zwey-

Zweitens werden Töne, wenn sie auch alle gleich tief oder hoch sind, doch wegen der Ordnung, so derselben Fortdauerungen beobachten, annehmlich seyn können. Wenn drittens aber beides, der Unterschied der Töne u. derselben Dauer, mit einander verbunden wird, so entsteht die vollkommenste Stufe der Anmuth. Und hierinn steckt die Schönheit einer Musik, wenn die Anmuth sowohl in Ansehung der Dauer der Töne, als auch derselben Größe, welche der Unterschied der Höhe u. Tiefe ausmacht, so viel möglich befördert wird. 4)

§. 6. Zu dieser letzten und dritten Gattung ist fast die ganze heutige Musik zu zählen. Denn es wird nicht nur der Unterschied der Töne zur Anmuth der Harmonie gebraucht, sondern die Componisten pflegen auch mehrentheils, solche zu vermehren, auf die Dauer

4) In einer jeden ordentlichen Musik steckt Herr Eulers dritte Stufe der Anmuth. Denn der Unterschied der Höhe u. Tiefe der Töne sind die Intervalle, u. die Dauer derselben bestimmt das Zeitmaaß, oder der Takt. Darinn aber liegt ein großes Geheimniß verborgen, wie die Verhältnisse der Dauer der Töne mit den Verhältnissen der Intervallen in ihrer Folge so mit einander zu verbinden u. vermittelst der besten sich darzu schickenden Instrumenten in der gehörigen Stärke aufzuführen sind, daß sie die verlangte Leidenschaft erregen, oder auch besänftigen. Hier ist der Gordische musikalische Knoten. Ihr großen Weltweisen unserer Zeiten, helfet doch dieses Geheimniß der Natur auflösen. Ihr werdet vielen Dank u. Ehre verdienen, u. dem Staate, großen Herren u. dem ganzen menschlichen Geschlechte einen wichtigen Dienst leisten. Laßt mich doch nicht allein an diesem Joche ziehen u. zappeln, u. treibt eure Wissenschaft in ihrem ganzen Umfange.

Dauer zu sehen; woraus der Tact seinen Ursprung hat. Unterdessen wollen wir auch Beyspiele der vorhergehenden zweyen Gattungen betrachten. Denn wer die Chormusik u. Kirchengesänge erwäget, wird finden, daß alle Annehmlichkeit, die sie haben, allein von dem Unterschiede der Höhe u. Tiefe der Tone u. der geschickten Folge der Consonanzen auf einander abhänget. Die Pauken aber geben von der andern Gattung ein Beyspiel. Denn da bey ihnen alle Tone, der Höhe u. Tiefe nach, fast gar keinen Unterschied haben, so kommt alle Annehmlichkeit meistens von der Geschwindigkeit der Schläge her, u. gründet sich also allein auf die Veränderung der Dauer. 5)

§. 7. Ein Componist muß bey allen diesen Gattungen, ausser den allgemeinen Regeln der Annehmlichkeit hauptsächlich darauf sehen, ob er die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen will. Im vorhergehenden Capitel ist schon gezeigt worden, auf was Art beydes erhalten wird. 6) Dieses muß hauptsächlich

5) Herr Euler hätte besser zum Beyspiele seiner andern Gattung der Anmuth die Trommel genommen, als die Pauken, bey denen zwey zugleich genommen, iederzeit, wenn sie bey der Musik gebraucht werden, ein Unterschied der Höhe u. Tiefe der Tone vorhanden, indem mehrentheils zwey eine Quarte ausmachen, folgar nicht allein auf die Dauer der Tone gesehen wird. Man kann auch nicht in Wahrheit sagen, daß die Chormusik u. Kirchengesänge gar keinen Tact beobachteten. Selbst die Noten, nach welchen sie abgesungen werden, widersprechen solches. Allerdings siehet man dabey auf die Dauer der Tone, zumal an solchen Orten, wo in den Worten ein Einschnitt, oder Punkt ist.

6) Der Herr Verfasser hat dieses im vorhergehenden

sächlich bey Eezung der Melodie eines vorgegebenen Gesangs beobachtet werden. Denn wenn traurige Worte oder Perioden vorkommen, pflegt man auch die Melodie so darzu zu setzen, daß die Ordnung schwerer vernommen wird. Es werden deswegen nicht so einfältige Consonanzen u. derselben Folgen, die schwerer vernommen werden, angewendet, oder sie richten die Dauer der Tone vergestalt ein, daß die Vernehmung ihrer Verhältnisse schwerer wird. Das Gegentheil thut man, wenn der Text eine Freude in sich hält.

§. 8. Ein musikalisches Stück soll allerdings einer Rede oder einem Gedichte gleich seyn. Gleichwie derselben Schönheit dies noch nicht ausmacht, daß man die Worte u. Redensarten verbindet, sondern überdies noch eine ordentliche Einrichtung der Sachen selbst,

u.

Capitel nicht gezeigt. Er hat wohl gesagt, 14 §. des vorhergehenden Cap. daß die Tone, deren Ordnung leicht u. begreiflich sey, Freude verursachen, hingegen die, so eine zusammengesetzte Ordnung haben u. schwerer zu begreifen, traurig machen: Allein dieses heisset noch lange nicht zeigen, wie man die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen soll. Wenn Herr Euler die Verbindung leicht ins Gehöre fallender Intervallen Freude zu erregen, selbst angegeben, die Regeln davon bewiesen, u. mit tüchtigen Exempeln bestätigt hätte, u. so im Gegentheile von der Traurigkeit, so könnte man der Wahrheit gemäß sagen, daß er gezeigt, wie man die Zuhörer zur Freude oder Traurigkeit bewegen soll. Eine einzige sehr allgemeine Regel aber, die viel hundert Ausnahmen leidet, thut dieser wichtigen Sache noch lange keine Gnüge. Man kann aus leicht ins Gehöre fallenden Intervallen eine traurige Melodie, u. aus schwerer ins Gehöre fallenden Intervallen eine lustige machen, nachdem der Componist die Verbindung der Intervallen u. die Dauer der Tone einrichtet.

u. eine geschickte Anwendung der Gründe seyn muß; Also soll auch gleiche Anordnung bey der Musik seyn. Denn viele Consonanzen in einer Reihe mit einander verbinden, belustiget wenig, ob schon jede für sich genug Annehmlichkeit hat, sondern es muß aus ihnen selbstn eine Ordnung hervorleuchten, eben so, als wenn eine Rede durch sie sollte ausgedruckt werden. Und hierinn ist es hauptsächlich nützlich auf die Stufe der Leichtigkeit oder Schwere, nach welcher die Ordnung empfunden wird, zu sehen, da denn die Freude oder Traurigkeit nach dem vorgesezten Endzwecke, entweder verändert, oder bald diese bald jene verstärkt u. verringert werden muß.

§. 9. Wir wollen also sehen, auf was Art iedwede dieser Gattungen der Musik gehandhabet werden müsse. Weil bey der ersten derselben, wie schon gesagt worden, entweder gar keine Ordnung vorhanden ist, oder nicht beobachtet wird, so bestehet solche in der Folge verschiedener Intervallen auf einander. Bey dieser aber lassen sich inegemein mehrere Töne zugleich hören, u. das Getöne, so daher entsteht, wird eine Zusammenstimmung genennet. Ich will nicht, daß man hier das Wort Consonanz im gemeinen Verstande nehme, in welchem es der Dissonanz entgegen gesetzt wird, sondern ich will mit diesem Worte eine Zusammenstimmung mehrerer Töne, die zugleich klingen, bezeichnen. In dieser Bedeutung kann ein einfacher Ton, als die unterste u. einfacheste Stufe der Consonanzen betrachtet werden, gleichwie bey den Zahlen die Einheit. Die erste Gattung der Musik bestehet also in einer Reihe vieler auf einander folgender Consonanzen, die eine angenehme Harmonie ausmachen.

§. 10.

§. 10. Es ist also vor allem von den Consonanzen zu reden, u. am ersten zu untersuchen, was für Töne zu einer angenehmen Zusammenstimmung erfordert werden, u. alsdenn zu was für einer Stufe der Annehmlichkeit solche gehören. Hieraus werden unzählige Gattungen von Zusammenstimmungen entspringen, welche hernach in der Folge, nach unserm Vorhaben, zum Gebrauche können angewendet werden. Diesem zu Folge muß nun untersucht werden, auf was Art zwei Consonanzen beschaffen seyn müssen, daß ihre Folge auf einander angenehm ins Gehör fällt. Endlich kommt man auf die Untersuchung mehrerer Consonanzen, da erörtert wird, wie jede ins besondere beschaffen seyn soll, daß derselben Annehmlichkeit das Gehör rührt. Wenn dieses geschehen, so wird man von ieder vorgelegten Reihe der Consonanzen urtheilen können, wie viel Annehmlichkeit in ihr steckt: indem man erstlich jede Consonanz besonders, u. hernach die Folgen derselben auf einander, nebst der Verbindung mit einander insgemein betrachtet.

§. 11. Hieraus werden unzählige Reihen von dergleichen Consonanzen in der Composition entspringen, wovon diejenigen, so bey den Componisten im Gebrauche sind, nur die besondersten Fälle ausmachen. Da aber jedwede Reihe von diesen Consonanzen gewisse Töne erfordert, so ist dahin zu sehen, was eigentlich für Töne bey ieder Gattung der Composition nöthig sind; damit man sehen kann, wie die musikalischen Instrumente zu Hervorbringung der verlangten Töne zubereitet werden müssen. Hierauf wird eine ausführlichere Abhandlung von den Tonarten in der Musik, derselben Veränderung u. andern Dingen folgen, durch
welche

welche die musikalische Composition mehr bestimmt u. in den Schranken gehalten wird. Hernach werden wiederum die einfachen Glieder der Zusammensetzung untersucht u. fleißig nachgeforschet werden, welche Gattung bey ieder Gelegenheit gebraucht werden müsse, u. wie man sie unter einander verändern, u. andere eben die Dienste leistende, an ihre Stelle setzen könne. Diese Composition, so sich nur auf diese Regeln gründet, u. die Dauer der Tone nicht beobachtet, pfleget die einfache oder ungebundene genennet zu werden, weil sie gewissermassen einer ungebundenen Rede, die keine abgemessene Füße hat, ähnlich ist.

§. 12. Hierauf ist die andere Gattung der Musik zu erklären, welche nicht auf die Verhältniß der Tone in Ansehung ihrer Höhe u. Tiefe siehet, sondern ganz allein auf die Annehmlichkeit, so durch derselben Dauer entsteht. Diese aber wird erhalten, wie schon im andern Capitel ist gezeigt worden, wenn die Verhältniß u. Ordnung, so die Fortdauernungen einzelner Töne untereinander haben, vernommen werden kann. Ein iedweder Ton wird also eine abgemessene u. bestimmte Zeit seiner Dauer haben müssen. Und die Fortdauernungen aller Töne müssen so beschaffen seyn, daß derselben Ordnung begreiflich ist. Man fängt also erst von den einfachern an, was nämlich für eine Dauer zween Tone haben müssen, daß die Zuhörer derselben Verhältniß begreifen können, woben es wiederum dienlich seyn wird, zu bemerken, nach was für einer Stufe der Leichtigkeit dergleichen Verhältnisse vernommen werden. Nach diesem werden mehrere Tone auf gleiche Art betrachtet werden.

§. 13. Gleichwie aber die Eintheilung der Zeit in gleiche

gleiche Theile nicht nur überall beobachtet wird, sondern dem Menschen fast natürlich zu seyn scheint; Also pflegen auch in der Musik alle Töne in gleiche Zeiten eingetheilt zu werden, ob sie gleich für sich ganz ungleiche Daurungen haben. Aus dieser Ursache werden die Töne, nachdem die Zeit in gleiche Theile getheilt worden, dergestalt auf jeden Theil derselben eingerichtet, daß die Summe ihrer Fortdaurungen dem Theile der gleichen Zeit gleich ist. Es werden derothalben bald mehr bald weniger Töne in einerley Zeit abgespielt, nachdem sie von kürzerer oder längerer Dauer gewesen. Ein Theil dergleichen Zeit pflegt ein Takt oder Schlag genennet zu werden, weil man ihn mehrentheils mit dem Schläge der Hand bemerkt. Eine Reihe von Tönen wird in dieser Gattung der Musik in dergleichen Takte eingetheilt, die eben so von einander unterschieden werden, wie die Füße u. Verse in einer gebundenen Rede. 7)

§. 14. Der Takt wird wiederum auf zweyerley Art eingetheilt, entweder in Ansehung der Dauer, oder der Nebeneintheilung. Nach der ersten Art ist er bald lang-

7) Es ist gar keine Gattung einer ordentlichen Musik, wo nicht allezeit die Töne in gewisse Takte eingetheilt würden. Die Intonationen u. etliche andere Gattungen von Vorspielen kann man davon ausnehmen, als bey denen nicht auf den Takt gesehen wird, wie im vorhergehenden Artikel angemerket worden. Herrn Eulers zweyte Gattung der Musik findet bey gar keiner Gattung unserer heutigen Musik nicht statt, ausgenommen die Trommel, welche sich mit den Oveerpfeifern hören läßt, wenn die Soldaten auf die Wache ziehen.

langsam bald geschwind, nachdem seine Zeit länger oder kürzer dauret. Die Veränderung aber, welche aus der andern Art entspringt, ist sehr vielfältig, indem die Nebeneintheilung des Takts auf vielerley Art geschehen kann. Denn er wird von einer andern Beschaffenheit seyn, wenn er in zween Theile eingetheilt wird, u. hierinn wird wiederum ein Unterschied seyn, nachdem diese Theile gleich oder ungleich sind, von einer andern Beschaffenheit wenn er in drey Theile, von einer andern wenn er in vier Theile eingetheilt wird. Es werden oft diese Theile wieder weiter eingetheilt, u. anders in andern Takten, bis man endlich auf einzelne Töne kommt. Hieraus entspringt, wenigstens in dieser Gattung der Musik, eine sehr große Verschiedenheit, daß man die Veränderungen gar nicht zählen kann.

§. 15. Hernach pflegen die Takte auch oft verändert zu werden, entweder in Ansehung der Dauer oder der Nebeneintheilung, dergestalt, daß bald auf einen geschwinden ein langsamer, bald auf einen langsamen ein geschwinder folget. In Ansehung der Nebeneintheilung können die Takte in zween, drey u. mehr Theile getheilt, auf vielerley Art verändert, u. mit einander vermischt werden. Die Veränderung aber wird dadurch sehr vermehrt, weil verschiedene Gattungen einerley Takts auf einerley Weise eingetheilt, gefunden werden, dessen Abtheilungen wiederum verschieden eingetheilt sind. Ueberdies wird zugleich auf beydenley Art die Zahl der Veränderungen unendlich vermehrt, wenn nämlich die Takte nicht nur in Ansehung der Eintheilung, sondern auch der Dauer, verändert werden. Was hier bey allem diesem für
Regeln

Regeln zu beobachten sind, das ist aus dem andern Capitel herzuleiten. 8)

§. 16. Die Takte u. derselben Theile aber, werden von den Zuhörern, wie gesagt, auf eben die Art, wie die Vers-, Füße u. einzelne Sylben eines Gedichts vernommen. Und gleichwie bey diesen kaum ein merklicher Stillstand beim Herlesen vermerket wird, obgleich in der That ein Zwischenraum vorhanden ist; Also werden auch die Takte u. derselben Theile dergestalt von einander unterschieden, daß ein sehr kleiner u. kaum merklicher Stillstand nach geendigtem Takte, oder einem Theile desselben, darzwischen kommt. Zu diesem Unterschiede trägt die verschiedene Stärke der Töne viel bey. Denn die Haupttöne, oder diejenigen, welche den Takt u. desselben Theile anfangen, werden in etwas dadurch verstärkt. Aus dieser Ursache sollen die ersten Töne in einem jeden Takte u. desselben Theilen zugleich die Haupttöne seyn, die übrigen aber, weil sie weniger Kraft haben, auch um so viel weniger Haupttöne seyn. 9)

Do 2

§. 17.

8) Wenn ich meine Gedanken aufrichtig, ohne Herrn Eulern zu schmeicheln, sagen soll, so muß ich gestehen, daß ein practischer Componist aus diesen allgemeinen Regeln vom Takte wenig oder gar keinen Nutzen ziehen wird, indem sie nichts mehr sagen, als was man schon lange gewußt hat. Herr Mattheson hat im vollkommenen Capellmeister vom Takte u. den Klangstufen weit nützlicher u. practischer geschrieben.

9) Bey den musikalischen Schriftstellern heißen die ersten Töne eines Takts oder eines Theils desselben, accentuirte Töne, die andern durchgehende Töne. Die ersten heißen auch Töne in thesi, die andern Töne in arsi. Es ist aber keine Folge oder eine unumstößliche Regel, daß die

§. 17. Gleichwie also die Theile des Taktes mit den einzelnen Sylben einer gebundenen Rede, u. die Takte selber mit den Füßen u. Versen können verglichen werden: Also machen auch etliche Takte eine ganze Periode, u. mehrere derselben einen ganzen Theil einer Rede aus. Man muß deswegen gleiche Regeln in der Musik u. der Redekunst beobachten, also, daß ieder Takt einigen Unterschied einer Melodie vorstellt, u. etliche derselben, die einer Periode in der Redekunst oder einem Verse ähnlich sind, sollen gleichsam den ganzen Sinn der Melodie in sich halten. Sie müssen derothalben mit gewissen Klauseln geschlossen werden, welche das Ende beqvem bezeichnen. Ja auch diese selbstn werden verschieden seyn müssen, nachdem sie entweder nur einen Theil einer Periode, oder eine ganze Periode, oder auch eine ganze Rede endigen.

§. 18. Der letzte Ton aber einer ieden Periode muß ein Hauptton seyn, u. deswegen muß der erste entweder im Takte oder in einem andern Theile des Takts enthalten seyn. Daher kommt es, daß weder in einer musikalischen Periode, noch in einer Rede zu Ende des Taktes selbstn kann geschlossen werden, sondern der Anfang entweder des Takts, oder eines Theils desselben, muß den Schluß in sich halten. Die Fortschreitung u. Vorbereitung zum Schlusse aber wird auf das Ende des Taktes oder desselben Theils fallen,

Haupttone allezeit die ersten seyn sollen, wie Herr Euler meynt. Es werden gar oft von den heutigen Componisten mehrentheils mit guter Wirkung die Haupttone auf die andern u. nicht accentuirten Tone verlegt, u. daher haben die heut zu Tage so beliebten geschwänzten Schneller, wie sie Herr Telemann nennt, ihren Ursprung:

fallen, damit der folgende Hauptton die Periode schliesse. Denn die Töne, so nicht Haupttöne sind, werden um keiner andern Ursache willen, als daß sie die Haupttöne verbinden, gebraucht: Derowegen müssen sie zwischen die Haupttöne gesetzt werden, u. können eine Melodie weder anfangen noch endigen. Die weitere Erläuterung von diesem allen muß in der Abhandlung von der dritten Gattung der Musik beigebracht werden.

§. 19. Endlich ist die dritte Gattung der Musik zu erklären, in welcher die beyden vorhergehenden mit einander verbunden werden. Sie wird also um so viel angenehmer seyn, da die Töne nicht nur in Ansehung der Tiefe u. Höhe, wie in der ersten Gattung, sondern auch der Dauer, wie in der andern, eine begreifliche Ordnung in sich halten. Aus dieser Ursache muß diese Musik um so viel mehr gefallen, ie mehr Ordnung in beyden enthalten ist. Es ist klar, daß es viel schwerer sey, in dieser dritten Gattung was vollkommenes auszuarbeiten, als in den beyden vorhergehenden; deswegen, weil diese beyde Vollkommenheiten zugleich in sich halten soll. Derowegen bringt es die Beschaffenheit der Sache selbst so mit sich, daß man in beyden vorhergehenden erst wohl bewandert seyn muß, ehe man sich der dritten befleißiget: Denn wer nicht, in ieder Gattung besonders, was annehmliches hervorbringen kann, der wird auch in der aus diesen zusammengesetzten Gattung nichts amuthiges zuwege bringen. Wer aber die beyden vorhergehenden wohl begriffen, dem wird es nicht schwer seyn, auch die dritte Gattung zu begreifen.

§. 20. In dieser dritten Gattung steckt hauptsächlich die Vielfältigkeit der Composition; denn es sind

nicht nur so viele Veränderungen, als in beyden vorhergehenden zusammen genommen, sondern wenn man eine nach der andern mit den übrigen verbindet, so entstehet eine fast unzählige Menge von Veränderungen. Nämlich w in die Zahl der verschiedenen Arten der Composition in der ersten Gattung m ist, die Zahl der verschiedenen Takte u. Zeitmaaßes aber in der andern Gattung n heißt, so wird die Zahl der Veränderungen in der dritten Gattung $m n$ seyn. Da nun m u. n fast unendliche Zahlen sind, wie gezeigt worden, so muß die Zahl $m n$ von einer erstaunlichen Größe seyn. Hieraus erhellet, daß alle Veränderungen der heutigen Musik, welche hauptsächlich mit dieser dritten Gattung beschäftigt ist, keinesweges können erzählt werden. Es ist also unmöglich, daß diese Wissenschaft jemahls erschöpft werden kann: sondern so lange die Welt dauern wird, wird auch allezeit ein großer Vorrath von neuen Erfindungen vorhanden seyn, aus welchem beständig neue Arten von Melodien und Zusammenstimmungen können hergenommen werden. 10) §. 21.

10) Eben diese Gedanken habe ich in den Anfangsgründen des Generalbasses 209 §. gehabt, ehe ich noch Herrn Eulers Buch gelesen, da ich von der Versetzungskunst etwas gesagt, u. ihren Nutzen in der Musik angepriesen. Ich habe daselbst diese Worte niedergeschrieben, da ich in der 11ten Aufgabe die möglichen dissonirenden Sätze u. derselben Sitz zu bestimmen gelehret: Wenn ihr die Versetzungskunst versteht, so könnet ihr in der Composition, wenn es euch an der Erfindung fehlen sollte, alle Minuten eure ganze Lebenszeit hindurch was neues erfinden. Ja ihr u. eure Kindesfinder haben an der 11ten Aufgabe zu arbeiten u. Es freuet mich, daß Herr Euler, den ich als einen um verschiedene Theile der

§. 21. Bey Abhandlung der dritten Gattung der Musik wird es dienlich seyn der Eintheilung zu folgen, die bey der andern gemacht worden, u. die Art der

Do 4

Com:

Mathematik hochverdienten Mann, sehr werth halte, hier gleiche Gedanken mit mir gehabt, weil ich mich von etlichen Unverständigen deswegen tadeln lassen müssen. Um dem Leser von der Versetzungskunst einen kleinen Unterricht zu geben, u wegen der Zahl mn eine Anmerkung machen zu können, muß ich folgende Reihen von Zahlen hieher setzen:

| | | | | | | | | |
|--------------|----------------|------------|-------------|------|------|-------|--------|---------|
| 1. | 2. | 6. | 24. | 120. | 720. | 5040. | 40320. | 362880. |
| I. | II. | III. | IV. | V. | VI. | VII. | VIII. | IX. |
| 3628800. | 39916800. | 479001600. | 6227030800. | | | | | |
| X. | XI. | XII. | XIII. | | | | | |
| 87178291200. | 1307674368000. | | | | | | | |
| XIV. | XV. | | | | | | | |

Die römischen Zahlen bedeuten die Dinge, die verändert werden können, die darüber stehenden Ziffern aber deuten die möglichen Veränderungen selbst an. Z. B. sechs Dinge oder Töne können 720mal verändert werden. Gesezt nun die verschiedenen Arten der Composition in der ersten Gattung in sey 120 gleich, die Zahl der verschiedenen Takte n aber 6, so ist $mn = 720$. Es sind aber die möglichen Veränderungen der dritten Gattung viel größer als die Zahl mn. Denn da V schon 120mal u. III sechs mal verändert werden kann, so werden nun $V + III$ sich 40320mal verändern lassen. Statt des Beweises berufe ich mich auf Leibnizens Versetzungskunst, wo alles deutlich genug auseinander gesezt ist, und ich in der neuen Ausgabe, so ich von diesem Buche besorge, noch deutlicher mit Beyspielen auf die Musik angewendet, zeigen werde. Da nun aber die Veränderungen der musikalischen Töne schon eine erstaunlich große Zahl ausmachen, u. die Veränderungen des Taktes gleichfalls sehr vielfältig sind, so entstehen aus beyder Verbindung so viel Veränderungen, die der Verstand nicht mehr überdenken kann.

Composition von der ersten Gattung wird nach einer jeden Art der Takte einzurichten seyn. Für allem aber müssen allgemeine Regeln von der Verbindung der zween vorhergehenden Gattungen der Musik gegeben werden, in welchen erkläret ist, was für Consonanzen in einem jeden Theile des Takts hauptsächlich zu gebrauchen sind. Da da einige Theile des Takts mehr in Betrachtung kommen, andere weniger, so muß eben dergleichen Unterschied bey dem Gebrauche der Consonanzen beobachtet werden. Hernach da mehrere Takte einer Periode oder Wortbegriffe gleich sind, u. andere einem Theile einer Rede, so ist auch zu zeigen, mit was für Consonanzen ieder Unterschied am beqvemsten ausgedrückt wird. Es wird also von den Klauseln hier zu handeln seyn, u. derselben Unterschiede, der aus der Verschiedenheit der Absätze entspringt.

§. 22. Wenn man nun die verschiedenen Arten der Takte aus der andern Gattung der Musik erzählt, so muß gezeigt werden, wie in ieder Art eine musikalische Periode zu machen, u. aus diesen gleichsam eine ganze Rede zusammen zu setzen sey. Dies wird eine sehr weitläufige Abhandlung, wegen der unzähligen Arten der Takte u. Composition seyn. Zu diesem kommt noch die sehr große Verschiedenheit der Schreibart; denn es wird auf gleiche Art, wie in der Redekunst, von der Schreibart in der Musik zu handeln seyn, welche nichts anders ist, als eine gewisse Geschicklichkeit, Perioden zu machen u. solche mit einander zu verbinden. Hieher gehören endlich die musikalischen Figuren, die denen in der Redekunst gleich sind, wodurch diese musikalische Reden am meisten ausgepugt

pust u. zur größten Stufe der Vollkommenheit gebracht werden.

§. 23. Aus den Zusammenstimmungen, welche auf diese Art eine Musik ausmachen, entspringen verschiedene Stimmen, wie man sie zu nennen pflegt. Denn wenn Töne, entweder von einer Menschenstimme, oder einem andern dergleichen Instrumente, das nicht mehr denn einen Ton auf einmal angeben kann, hervor zu bringen sind, so hat man zu jeder Zusammenstimmung entweder verschiedene Singstimmen oder dergleichen Instrumente nöthig. Hieraus entsteht eine neue Abhandlung, wie mehrere Stimmen einzurichten sind, daß sie, wenn sie zugleich angestimmt werden, eine angenehme u. geschickte Reihe von Zusammenstimmungen darlegen. Es muß also erstlich eine Stimme betrachtet werden, hernach zwei, alsdenn drey, vier u. mehrere. Die auf diese Art herausgebrachten Regeln müssen auf die eingeführte Gattung angewendet werden: Denn alle musikalische Stücke bestehen aus einer gewissen Anzahl Stimmen, deren jede eine gewisse Melodie macht, die zwar nicht vollständig, doch so beschaffen, daß sie alle zugleich eine angenehme Harmonie verursachen.

§. 24. Die vollständige Abhandlung von der Musik wird also drey Theile in sich begreifen, in welchen eben so viel Gattungen der Musik zu erklären sind. Wie jede von diesen nach den im zweyten Capitel angegebenen Gründen der Harmonie einzurichten, wird nun bekannt seyn. Da also alles aus gewissen Gründen herzuleiten ist, deren Wahrheit zu reichend erwiesen worden, so ist die Lehrart, der wir uns bedienen, ganz philosophisch, oder demonstrativ.

tiv. 11) Es hat auch noch niemand, so viel ich weiß, sich dieser Lehrart im Vortrage bedienet. 12) Denn alle, die von der Musik geschrieben, haben entweder die Theorie, oder die Ausübung allzusehr verabsäumt. 13) Jene nämlich haben die Regeln der Composition gesammelt ohne Beweis: diese aber waren nur allein mit Erklärung der Consonanzen u. Dissonanzen beschäftigt, u. hieraus haben sie die Temperatur der musikalischen Instrumente erfunden, ihre Gründe aber, deren sie sich bedienet, waren entweder nicht zureichend oder angenommen, so daß sie nicht weiter gehen können.

11) Die Anmerkungen zu den zwey vorhergehenden Capiteln schränken hier Herrn Eulers Meynung ziemlich ein, u. diejenigen, so die wahre philosophische Lehrart verstehen, müssen sagen, daß Herr Euler allerdings davon abgegangen.

12) Herr Euler hat damals nicht gewußt, daß ich die Anfangsgründe des Generalbasses nach mathematischer Lehrart zu gleicher Zeit oder etwas eher herausgegeben.

13) Unter die letztern gehöret auch Herr Euler, indem alle Capitel der neuen musikalischen Theorie zeigen, daß der Herr Verfasser in der Ausübung wenig oder nichts erfahren seyn müsse. Sonsten aber hat es noch wohl Männer gegeben, die von der Musik geschrieben, u. in beyden, der Theorie u. der Ausübung, wohl bewandert gewesen. S. B. der sel. Prinz, u. zu unsern Zeiten der Herr Legationsrath Mattheson, verschiedener andern zu geschweigen; Und ich gebe mir hauptsächlich Mühe, in der musikalischen Bibliothek sowohl die Theorie als die Ausübung der Musik zu erläutern u. zu verbessern, u. ich weiß auch, daß meine Arbeit bey vielen den gesuchten Nutzen hat, welches bishero die einzige Belohnung meiner vielen Bemühung gewesen ist.

VI.

Programma in quo Parnassus musarum
 voce, fidibus, tibiisque resonans; siue musices, diui-
 uae artis, laudes, diuersae species, singulares effectus, atque
 primarii auctores succincte, praestantissimique melopoetae
 cum laude enarrantur, simul et illustres ciuitatis Mundae
 proceres, summiq; patroni, bonarum artium fautores at-
 que amici ad audiendas quasdam orationes scholasticas sub-
 missio animi cultu, debitaque reuerentia et humanitate in
 lyceum Mundense inuitantur a Constantino Bellermannio,
 P. L. C. et Rectore ibidem, MDCCCXXXIII. cum censura,
 Erfordiae, literis Beyerianis,
 pl. 6. in 4.

das ist:

Einladungsschrift, in welcher der von
 Stimmen, besaiteten u. Blasinstrumenten er-
 zählende Musenberg, oder der göttlichen Kunst; der
 Musik, Lob, verschiedene Gattungen, besondere Wir-
 kungen, u. vornehmsten Scribenten, wie auch besten
 Componisten, kürzlich erzählt u. gelobet, u. zugleich die
 Vornehmen der Stadt Münden, die Beförderer,
 Gönner u. Freunde der freyen Künste, zur Anhörung
 etlicher Schulreden unterthänig u. mit gebührender
 Ehrerbietigkeit u. Höflichkeit in die mündische Schule
 eingeladen werden, von Constantin Bellermann,
 Kaiserl. gekrönten Poeten u. Rectorn daselbst, 1743.
 mit Erlaubniß, Erfurt, druckts Beyer,
 sechs Bogen in 4.

Herr Bellermann hat sich über die dreyßig Jahre
 mit der Musik beschäftigt, u. ob er ist gleich
 durch ernsthaftere Geschäfte davon abgezogen wird,
 so kann er es doch nicht lassen, sich mit ihr manchnal
 zu

zu unterhalten, u. für diesmal in dieser Einladungsschrift vom Lobe der Musik, ihren vornehmsten Gattungen u. Wirkung zu handeln, wobey etliche große Meister, sowohl theoretische als practische, hinzugefüget werden. Solches scheint um so viel weniger tadelhaft zu seyn, je mehr den Gelehrten bekannt ist, daß die Musik ehemals einen Theil der Schullehre ausgemachet. a) Es ist also kein Ruhm für die Gelehrten, wenn sie heut zu Tage die Musik kaum unter die mathematischen Wissenschaften rechnen, u. über sie, wie Lippius sagt, hinlaufen. Die Musik hat in dem Reiche der Wissenschaften so wohl ihren Platz, als die Dicht- u. Redekunst, u. gelehrte Männer haben schon in den alten Zeiten drey Arten der Beredsamkeit bestimmt, nämlich die Dichtkunst, die Redekunst u. die Singekunst. b) Maxim. Tyrius nennt die Musik die allerälteste Wissenschaft, Dissert. XXI. u. Syrach sagt, daß die berühmtesten Männer Tonkünstler gewesen wären, Cap. 44, 6. Aristophanes schreibt: daß die Alten durch einen Musikverständigen einen weisen, geschickten u. artigen Mann verstanden: hingegen denjenigen, der keinen Geschmack an ihr gehabt, u. nicht von ihr gerührt worden, für einen unempfindlichen u. aus widersinnigen Lebensgeistern

a) Man sehe des vortrefflichen Herrn Prof. Gesners institut. Scholast. Cap. II. Sect. XI. p. 150.

b) Quintilian im Gespräche von der verderbten Beredsamkeit, Cap. IV, 3. V, 4. VI u. VIII. Ven. Humanus consp. hist. lit. c. V. §. XVII. wo die Musik die dritte Art der herzbewegenden Beredsamkeit (tertium eloquentiae verticordiac genus) genennet wird.

geistern zusammengesetzten Menschen gehalten hätten. Dergleichen ungeschickte Trauergeister oder fromm seyn wollende Hängeköpfe, mögen widersprechen wie sie wollen, sie werden das weiße wohl nicht schwarz, u. was grade ist nicht krumm machen, als die den Spruch Pauli: **Singet u. spielet dem Herrn in eurem Herzen**, ich weiß nicht mit was für einer abgeschmackten Erklärung verdrehen, u. die Musik aus der Kirche verstoßen wollen, eben als wenn der innere Gottesdienst den äußerlichen verwürfe. Dergleichen Leute sind die Quäcker, welche die Musik der Seligkeit der Menschen zuwider halten, aus welcher thörichten Meinung **Sal. Eccles**, ein berühmter Tonkünstler in London, der jährlich 900 Pfund verdienet, allen seinen musikalischen Vorrath verkauft, u. ein Schuster geworden. Da er sich aber ein Gewissen machte, daß die Käufer seine Instrumente mißbrauchten, kaufte er solche um eben das Geld wieder, u. verbrannte sie öffentlich. **S. Gerhard Crössi Historie der Quäcker I Buch 170 Seite.**

Zum Lobe der Musik bringt der Herr Verfasser verschiedenes aus dem **Sab. Quintilian** vor, weil ich aber alles was aus dem Quintilian die Musik angehet, an einem andern Orte einrücken werde, so übergehe hier solches, u. führe nur einige berühmte Gottesgelehrte an, die die Musik gerühmet. **Brentius** sagt, wenn das Wort **GOTTES** musikalisch aufgeführt wird, so kann nichts Kräftigers u. Stärkers zur Erhaltung unsers Glaubens erdacht werden. **Glaff. Dom. V. p. Epiph. p. 463.** **Zunnius** über die Epist. an die Ephesier. V Cap. p. 395. spricht: **Das sind die heilsamen Uebungen,**
durch

durch welche der Geist des Menschen zu einer brünstigen Gottesfurcht erwecket, u. zur beständigen Frömmigkeit erbauet wird. = Die heiligen Männer Gottes haben sich nicht geschämt, die Psalmen in die Musik zu setzen u. abzusingen, wie ausser dem David, von Mose, Debora, Anna, Elisäo, Hiskia, Zacharia, Maria, u. andern in der heiligen Schrift gelesen wird. Wie viel Augustin der Musik bey seiner Beförderung zugeschrieben, liest man Conf. X Buch 33 C. u. IX B. 6 C.

D. Luther hat gesagt: Er wisse nicht was die Musik für eine verborgene Kraft habe, denn er sey nie lustiger zum Predigen, als wenn er zuvor eine schöne Kirchenmusik höre. Siehe Arnolds Kirchenarbeit, p. 33. hieher gehöret noch das Urtheil des Abts Steffani, dessen Sendschreiben von der Musik Werkmeister ins Deutsche übersetzt, u. also lautet: Die Musik hält in sich eine göttliche Weisheit verborgen, u. ein Gebet, wenn es mit der Musik vergesellschaftet wird desto stärker seyn. Den göttlichen Uterung der Musik bezeugen Horat. u. Vergil in quæst. Tusc. Cic. in somn. Scip. u. MACROB. II. u. ISIDOR spricht 3 Etymol. Ohne die Musik kann keine Wissenschaft vollkommen seyn, u. ist nichts ohne dieselbe. Gleichwie es in andern Wissenschaften zu unsern Zeiten heller geworden, so auch in der Musik. Denn von der einfachen Harmonie der Alten nichts zugebenken, welche allerdings mit der heutigen in keine Vergleichung kommt, ist dieses wenigstens zu bemerken, daß die Alten zween Richter in der

der Musit gehabt, die Vernunft u. das Gehör, u. zwar mit Recht. Hierin aber haben sie sich übel gerathen, daß sie der Vernunft einen so großen Vorzug eingeräumt, u. dadurch auf die gelehrten u. tiefergeheulten Versetzungen, Vermehrungen, Wiederholungen u. Erweiterungen der Noten verfallen sind, woben sie das Gehör selten oder niemals zu Rathe gezogen. Die heutigen Componisten aber haben dem Gehöre wieder den gehörigen Platz des Richteramts bey der Musit angewiesen, und die Vernunft nicht als eine Herrscherinn, sondern als eine Dienerinn bey Beurtheilung einer Musit zugelassen. c)

Da

c) Das wäre sehr schlimm bestellt, wenn die Vernunft nur eine Dienerinn, das Gehör aber die Richtschnur der Musit seyn sollte. Man könnte sie alsdenn gar keine Wissenschaft nennen, u. alle ihre Regeln würden nichts als Ungewißheit in sich halten. Die Türken werden mit eben dem Rechte ihre Musit für viel schöner als unsere halten, weil sie ihr Gehör billiget; als wir überzeugt zu seyn glauben, daß unsere die barbarische Musit weit übertreffe. Dieses aber richtig auszumachen muß wohl was gewissers zur Richtschnur gesetzt werden, als ein äußerlicher Sinn, der auf ganz falsche Säge führen würde, wenn die Vernunft alles so annehmen wollte, wie es ihr Diener ihr zuträget u. vorstellt, wovon die Optic ein klarer Zeuge ist, will geschweigen, daß bey verschiedenen Menschen das Gehör verschieden ist, u. der eine tadeln wird, was dem andern gefällt, u. so umgekehrt. Hieraus siehet man wohl, daß wie in allen Wissenschaften u. Künsten, so auch in der Musit die Vernunft die Oberhand haben, u. wie ieder gute Geschmack in andern Dingen, so auch der gute musikalische Geschmack sich hauptsächlich auf die Vernunft gründen müsse. Man verwirft das Gehör dabey keinesweges, sondern die Vernunft ziehet solches sehr fleißig zu Rathe, eben zu dem Ende,

Da der Herr Verfasser etwas wenigens von der Vocal u. Instrumentalmusik, dem Erfinder der Tonkunst

daß sie erforschen möge, wie die Musik in allen Umständen nach dem Gehöre so einzurichten sey, daß sie das Herz der Menschen bewegen könne. Es ist also der Ausspruch des Lamberts in seiner Schrift vom Generalbasse ganz ungeeignet, wenn er sagt: Die Musik ist nur für das Ohr, u. ein Fehler, der solches nicht beleidiget/ ist kein Fehler. Dieser Satz klingt recht Französisch, u. verdienet wohl eine Stelle unter den sinnreichen Einfällen der tief sinnigen Franzmänner, u. wir können ihn auch auf andere Sinnen anwenden. Z. B. die Sonnenstralen u. Farben sind nur für das Auge gemacht, u. wie es dem Auge erscheint, so ist es auch der Wahrheit gemäß. Die Körper, Größen, Rauigkeit u. Glätte, sind nur für das Gefühl gemacht, u. ein Fehler, den das Gefühl nicht merket, ist kein Fehler, d. i. eine Abweichung von ausgemachten Regeln ist keine Abweichung von denselben, wenn sie nicht in die äußerlichen Sinnen fällt. Sind das nicht Scharfsinnigkeiten! Ich kann nicht leugnen, daß die Alten zum Theil das Gehör allzu sehr auf die Seite gesetzt, u. dadurch auf Schwierigkeiten verfallen, die in der Ausübung keinen Nutzen hatten. Andere, die diesen Fehler sahen, begiengen, indem sie solchen verbessern wollten, einen noch viel größern Fehler, weil sie von dem einem äußersten auf das andere verfielen, u. die Vernunft ganz u. gar bey Seite, u. an ihre Stelle das Gehör setzten, wodurch sie nicht nur den Wachsthum der Musik verhindert, sondern auch die ganze Musik dem Eigensinne u. Willkühr der Componisten unterworfen haben, wobey man sich fast einzig u. allein auf die Ohrenküglerrey gelehrt. Die Componisten wollten sich an keine Gesetze u. Regeln mehr binden u. verabscheueten, wie der treffliche Sur sagt, den Namen der Gesetze u. Schule wie den Tod, welches auch noch bey den heutigen Ohrenküglern eintritt. Die Componisten also, die das Gehör zur Richtschnur u. die Vernunft nur als eine Dienerin in der Musik setzen wollen,

kunst, Jubal. gesagt, u. diejenigen widerlegt, die meinen, daß die Menschen von den Vögeln singen gelernt, kommt er auf die besondere Wirkung der Musik, u. theilt sie mit Herrn Zeumann in die Kirchen, weltliche u. medicinische Musik ein. Was die letzte betrifft, so ist bekannt, daß diejenigen, so von Taranteln gestochen worden, durch die Musik geheilet werden, wovon man die Dissertation Rich. Meadi London 1700, imgleichen Ge. Baglivi, Rom. 1696. Lud. Valetta, Neap. 1706. u. Brendels Disp. von Heilung d. r Krankheiten durch die Musik. Wittenb. 1706. Scaliger de subtil. exerc. 185. Missoni Italienische Anz. schreibung p. 1160. Gellius Noct. Att. IV. 13. Histoire del' Academie royale des Scienc. 1707. p. 9. u. 1708. p. 27. nachlesen kann. In Ansehung der Wirkung theilet sie der Herr Rector ferner ein, in die Lustigmachende, Traurigmachende, u. Erschreckende, woben zu erinnern, daß.

thun sehr übel, verkehren die Natur, indem sie die Frau zur Magd, u. die Magd zur Frau machen, alle Gewißheit aufheben, u. die Musik zu einem Spiele, so sich hauptsächlich auf einen äußerlichen Sinn gründet, machen. Es hat aber keine Gefahr, u. die Bestürmer der menschlichen Vernunft haben niemals was ausgerichtet, u. allzeit am Ende verlohren: Auch werden die Ohrenkügler die vernünftigen Componisten, welche die Vernunft zum Grunde in der Musik setzen u. dem Gehöre weit vorziehen, u. sonderlich darauf denken, wie sie das Herz bewegen wollen, niemals irre zu machen im Stande seyn, u. die Vernunft wird wohl ihren Vorzug vor dem Gehöre zu behaupten wissen, wenn sie auch noch so sehr von der Unvernunft sollte angefochten werden.

daß diese Eintheilung nicht allzurichtig ist. Denn das mittlere abgetheilte Glied begreift das letztere schon unter sich, welches nach den Regeln der Vernunftlehre nicht seyn darf. Die Musik ist also ihrer Wirkung nach nur in die lustig-u. traurigmachende einzutheilen, jede aber wird alsdenn wieder in gar verschiedene Gattungen, u. diese Gattungen abermal aufs neue eingetheilet. Was die Wirkung der Musik betrifft, so führt Herr Bellermann das bekannte Exempel von Erich dem Dritten, Könige in Dänemark an, welcher durch die Musik eines Harpfenschlägers in solche Raserey versetzt worden, daß er sich an den Anwesenden vergriffen, u. kaum auf andere Gedanken gebracht werden konnte. Man kann diese Historie um so viel weniger in Zweifel ziehen, je mehr sie von verständigen Scribenten bejaget wird, als dem Saxo Grammaticus, Olavus II. u. Cranz V Buch, III C. Ihre Wirkung gegen das Gift der Larameln ist oben angemerkt worden. Da also die Musik so wohl in die Nerven als das Blut u. übrige Säfte, des menschlichen Körpers wirkt u. die Leidenschaften der Menschen erwecken u. stillen kann, so muß sie wohl für noch was mehr, als das Ohr zu kugeln, gemacht seyn, u. die Siegelu u. besten Mittel, wie eine gewisse Verbindung der Zone die Nerven u. Säfte des menschlichen Körpers in eine gewisse Bewegung setzen soll, oder eine verlangte Leidenschaft hervorbringen u. stillen, das sollen wohl alle Ohren aller Ohrentügler unausgemacht lassen, wenn ihre Vernunft solches nicht erforschen kann.

Die Wirkung der Musik ist bey den Menschen nach Beschaffenheit ihrer verschiedenen Temperamen-

ten

ten verschieden, es wäre denn ein Antisthenes, Gelon, oder Demaratus. Der erste, da iemand bey einem Gastmahle zu ihm sprach: Blase auf der Flöte, sagte: blase du mir solche an, u. gab zu verstehen, daß er es einem Weltweisen, auf der Flöte zu spielen, für unanständig hielte Laert. VI Buch 1 C. Gelon sollte bey einem Gastmahle nach dem Gebrauche der alten Griechen auf der Laute spielen, an dessen statt er aber ein Pferd herführen ließ, u. hurtig auf solches sprang, wodurch er zu erkennen geben wollte, dieses sey königlicher, als auf der Laute spielen. Plutarch in Apoph. Demarathus d) hörte einstens einen künstlichen Sänger, dem er kein anders als dieses ob gab: Er scheint mir nicht ungeschickt Poffen zu treiben. Plutarch, in Apoph. Der Herr Verfasser redet ferner seinem Endzwecke gemäß kurz u. gut vom Kirchen- Theatral- u. Kammerstuh, u. lobt die in Engelland eingeführte Gewohnheit, daß man in der Musit Baccalaureos, Magistros u. Doctores macht, welche Ehre dem Papusch u. dem Fürsten der Componisten, dem trefflichen Zändeln wiederfahren ist. Was Herr Zändeln anlangt, so muß ich Herr Vellermannen widersprechen, weil ich es besser weiß. Es schreibt dieser vortreffliche Mann in der Tonkunst, aus welchem man so wohl

P p 2

sechs

d) Es sind zween Demarathi bekannt. Von dem Plutarch redet, der war Feldherr der Lacedamonier. Der andere war ein reicher Negotiant zu Corintho, u. mußte nach des Cicero Bericht im 5ten Buche der Tuscul. Fragen wegen Tyranny des Cypselus flüchtig worden, da er denn von den Tarquiniern aufgenommen wurde, u. den römischen König Tarquinius priscum gezeuget.

seche Doctores der Musik machen könnte, in einem Briefe vom 25 May 1744. folgende Worte an mich: Ich habe das Doctorat wegen überhäufeter Geschäfte nicht annehmen können oder wollen.

In der Folge berührt der Herr Verfasser den Unterschied der Musik bey verschiedenen Nationen, den Geschmack u. bringt deswegen eins u. das andere aus Heinichens Generalbasse in der Composition u. den matthesonischen Schriften bey, welches entweder in dieser Schrift schon vorgekommen, oder zur andern Zeit am gehörigen Orte vorkommen wird. Von dem, was der gelehrte Herr Verfasser zum Lobe der Musik angemerkt, ist sonderlich die Antwort der theologischen Facultät zu Wittenberg auf Bitten eines Namens Warsen im 1687 Jahre den 30ten Dec. merkwürdig, welche also lautet: Daß die Singekunst eine von den herrlichsten, angenehmsten u. nützlichsten Künsten des menschlichen Verstandes u. Lebens sey, welche bey Hohen u. Niedrigen, bey Großen u. Kleinen, bey Reichen u. Armen allezeit in dem vortreflichsten Rufe u. Ruhme gestanden; daher das Singen in christlichen Dingen uns hin und wieder in *vet. & nov. Testamento* nicht nur aufs Beste recommendiret, sondern auch ernstlich anbefohlen worden.

Der Herr Verfasser kommt hierauf auf die Erfinder musical. Instrumente, vornehmsten Musikgelehrten, Componisten u. Tonkünstler, wohin er rechnet den Jubal, Moses, David, Orpheus, Linum, Amphionem, Musäum, als die in die erste Classe gehö-

gehörten. Zur andern Classe werden Assaph, Semann, Jedithun, Euclides, Nikomachus Gerasenus, Atypius, Gaudentius, Bacchius, Aristides, Martianus Capella, Claudius Ptolomäus, Aristoteles, Pythagoras gezählet, welcher die Vieltimmigkeit, bey Gelegenheit, da er, bey einer Schmidterwerkstatt vorbeigegangen u. verschiedene Töne der Schmidtehämmer gehöret, erfunden haben soll. Herr Belleremann führet hier des seel. Kuhnau sehr schöne Schrift vom harmonischen Dreytöne an, als der von dieser Sache umständlich gehandelt, u. sagt er wisse nicht, ob diese Schrift schon gedruckt worden. Es dienet hierauf den Liebhabern musikalischer Gelehrsamkeit zur Nachricht, daß das wahre von dem seel. Kuhnau durchgesehene u. mit seiner Hand verbesserte Manuscript in meinen Händen u. mit verschiedenen Anmerkungen von mir versehen zum Drucke bereit ist: Ich kann aber aus verschiedenen Ursachen solches nicht eher herausgeben, als bis ich wieder in Deutschland seyn werde. Ehe der Herr Verfasser auf die dritte Classe kommt, macht er zuvor eine kleine sich wohl schickende Ausschweifung vom Ursprunge der Noten, den musikalischen Sylben u. der Laute, als dem liebsten Instrumente Herr Belleremanns, u. auf welchem der Herr Verfasser wohl bewandert ist. Es werden bey dieser Gelegenheit einige Stellen der Alten angeführet, in welchen die Wörter Chelys, Lyra, Cithara, Barbiton &c. vorkommen, aus welchen man so viel sehen kann, daß es verschiedene Instrumente gewesen. Von ihren Eigenschaften, Gestalt und Gebrauche aber weiß man wenig oder gar nichts. Clemens Alexandrinus

hat was wenigens gesagt, welches zu merken ist. *Si quis, inquit, curiosus inquirat, inueniet instrumenta bellica, & cupiditates flammantia, vel amores incendientia, & animum iramque irritantia. In bellis itaque suis tuba utuntur HETRUSCI, fistula ARCADES, SICVLII autem instrumentis, quae appellant Πικτιδας, CRETENSES lyra, LACEDÆMONII tibia, cornu THRACES, tympanis AEGYPTII, & ARABES cymbalo,* pag. 164, edit. Sylburg. Das ist: Wenn iemand begierig nachforscht, sagt er, so wird man zum Kriege gehörige Instrumente, u. die die Leidenschaften erregen, oder Liebe erwecken, u. Muth u. Zorn machen, finden. Die Hetrurier bedienen sich bey ihren Kriegen der Trompete, die Arcadier, der Pfeife, die Sicilianer aber derjenigen Instrumente, die sie *πικτιδας* nennen: Die Cretenser der Laute, die Lacedämonier der Flöte, die Thracier des Horns, die Aegyptier der Pauken u. die Araber des Cyrbals.

Der Herr Verfasser kommt nun auf die dritte Classe großer Musikverständigen verschiedener Nationen, welcher gekrönte Häupter, die zugleich grosse Musici gewesen, nicht wenig Ansehen geben. Hieher sind zu rechnen drey Kaiser, Ferdinand der Dritte, Leopold der Große, Carl der Sechste, u. zu unsern Zeiten besonders des Königs von Preußen Majestät, welche wie den Mars, so die Minerve lieben. Ludwig der XIII, König von Frankreich war gleichfalls ein Componist, von dessen Arbeit in Kirchers Musurgia p. 690. was steht. Johann Ernst, der Sohn, Herzog von Weymar, u. der Graf von

von Bückeburg. Bey den Italienern waren im vorigen Jahrhundert: sehr berühmt: Giovan. Mar. Nanino, Aless. Striggio, Girol. Conversi, Luc. Marenzo, Giron. Vespa, Peter Vinci, Nortaignirnt, Philip de Monte, Lelio Bertani, Antonio Bertaldi, nebst gar vielen andern. Nach der Zeit kam der vortrefliche Corelli, dem man zu Rom eine steinerne Ehrensäule gesetzt mit der Aufschrift: Principi musicorum (dem Fürsten der Tonkünstler): hieher gehören noch von den Italienern Taglietti, Valentini, Vivaldi, beide Scarlatti, Orlandini, Bononcini, Conti, Veracini, Masciti, Marini, Torelli, Tarantini, Kellervi, u. derselben Vorjahren Carissimi u. Verardi, welches alle grosse u. berühmte Componisten waren, zu welchen der geschickte u. zu unsern Zeiten berühmte Locatelli billig noch gezählet wird. Unter den Franzosen sind berühmt Lully, Tourcroix, Moyers, Petit, Mouton, Gallat, Gautier, St. Luc, Joh. Baptist. Besard, nebst andern. In Engelland stehen in gutem Rufe, Butler, Doulcond, Morley, Bacon, Bridlington u. andere, der Fürst aber aller heutigen Componisten in Engelland ist Händel, von Geburt ein Deutscher. Unter den Deutschen sind die berühmtesten Mattheson, Reinh. Kaiser, Telemann, Bach, Hasse, die beyden Graune, die beyden Weise, Baron, Stölzel, Bümmler, Pfeifer, nebst gar vielen andern, die der Herr Rector zum Theil genennet, zum Theil aber, u. zwar die meisten, ausgelassen. Am Ende führet der Herr Verfasser noch einige musikalische Scribenten an.

Jederman siehet, daß der geschickte u. gelehrte Herr Bellermann nicht nur ein großer Liebhaber, sondern auch ein vernünftiger Kenner der Musik sey, der auch deswegen zu rühmen, daß er der Jugend in dieser Schrift von der Musik einen bessern Begriff benzubringen gesucht, als insgemein von den Schullehrern zu geschehen pfleget. Ich freue mich, daß man die Musik in den Schulen wieder bekannter zu machen anfängt als bey unsern Verfahren, wovon einige sich bemühet, so wie von den Akademien, also auch aus den niedrigeren Schulen die Musik zu verjagen, welches auch geschehen seyn würde, wenn nicht die unentbehrliche Nothwendigkeit der Sänger zum Gottesdienste, Hochzeiten, Leichen, &c. solche noch benbehalten hätte. Ja einige sind gar mit dem wunderlichen Vorurtheile eingenommen, die Musik hindere den Fleiß in den übrigen Wissenschaften, wovon ich überzeugt bin, daß solche vielmehr den Fortgang im Studiren befördert, wenn man sich dieser vortreflichen Kunst gehörig bedienet. Ich wünsche dem Herrn Verfasser lange fortdaurende Gesundheit, damit er noch viele gute Exempel andern Schullehrern in diesem Falle geben möge.

VII.

Nachricht von der barbarischen Musik der Einwohner im Königreich Juda in Africa, nebst der Abbildung ihrer musikalischen Instrumente.

Ich habe diese Nachricht aus der sehr wohl geschriebenen u. mit sehr vielen Merkwürdigkeiten angefüll-

füllten Reisebeschreibung des Diktors des Marchais aus dem andern Theile von der 196 bis 200 Seite genommen, welche der P. Labat in vier Octavbänden herausgegeben unter folgenden Titel: Voyage du chevalier des Marchais en Guinée isles voisines & a Cayenne, fait en 1725, 1726 & 1727. &c. A. Amsterdam. M DCC XXXI. In diesem Buche ist an bemercktem Orte folgendes zu lesen:

Die Trummeln, deren sie sich (nämlich die Schwarzen im Königreiche Juda) bey ihren Armeen bedienen, sind eben dieienigen, die sie bey ihrer Musik gebrauchen, wenn man anders den Namen einer Musik oder Uebereinstimmung dem Lärmen beylegen kann, den sie mit ihren Instrumenten machen. Diese Trummeln sind nichts anders, als ein ausgehohlter Baum, der auf der einen Seite offen u. auf der andern von eben demselben Holze verschlossen, in Gestalt eines Zirkels, wie unsere Trummeln. Man nimmt darzu leichtes Holz, u. gibt ihnen nicht mehr als zwölf bis dreyzehn Zoll im Durchschnitte, u. ohngefähr zwey u. zwanzig Zoll in der Länge. Die äußerste Defnung wird mit einer wohl abgeschabten Ziegen- oder Schöpfenhaut bedeckt, die man über den Kasten mit Streifen von Binsen befestiget, u. mit Wirbeln von Holze anspannet. Der Kasten ist mit einem kurzen Umhange umgeben, fast wie unsere Pauken, woben ein Band vom Baumwolle, so der Trummelschläger um den Hals hänget. Sie bedienen sich nur eines Klöppels von hartem Holze, der einen kleinen Kopf in Gestalt einer Kugel hat. Der, so die Trummel schlägt, hält den Klöppel in der rechten Hand, u. schlägt zugleich mit der linken, bald mit den Fingern, bald mit der flachen

Hand. Der Ton dieses Instruments ist tölpisch u. schwer. Sie lieben die europäischen Trummeln sehr, können sich aber nicht angewöhnen zweener Klöppel zu bedienen, wie wir es machen. XI Tab. 1 Fig. ist eine solche Trummel gezeichnet.

Der König von Juda hat bey seiner Kammermusik Pauken, die von den jetzt beschriebenen Trummeln nur der Grösse nach unterschieden. Sie sind von eben der Materie u. eben der Gestalt, aber noch einmal so groß u. lang. Sie werden auch auf eben die Art geschlagen: ein ieder Pauker hat nicht mehr denn eine, die er nicht am Halse trägt, wie die Trummelschläger, sondern die mit Stricken oben an der Decke aufgehangen ist.

Die Trompeten, deren man sich im Kriege u. bey Concerten bedient, sind von Elephanten Zähnen. Man hat sie von verschiedener Grösse und verschiedenen Durchschnitte, u. sind eigentlich Zinken. Die Ochsenhörner, die unsere Kuh u. Schweinhirten im Gebrauche haben, geben fast einen eben so angenehmen Ton von sich, als diese Gattungen von Trompeten. Unter dessen ist bey dieser Art von Instrumenten sehr viel Arbeit, denn man muß von der Dicke des Zahns durch Seilen so lange abnehmen, bis es die gehörige Grösse hat, so man dem Instrumente geben will, welches eine langweilige Arbeit ist. Diejenigen, so sie blasen, müssen eine sehr starke Brust haben. Die verschiedenen Größen u. Dicken dieser Trompeten bringen auch verschiedene Töne hervor, die sich mehr schickn ein lärmendes Getöse, als eine etwas leidliche Harmonie zu machen. Man muß auch, um nicht betäubt zu werden, dieser Art von Lärmen gewohnt seyn. XI Tab. 2 Fig.

Fig. kann man eine solche elfenbeinerne Trompete sehen.

Andere Instrumente, deren sie sich bey ihrer Musik bedienen, sind ihre eiserne Flöten. Es sind Regel von verschiedener Länge u. Weite, aus dünnem Eisenblech gelötet, die in ihrer ganzen Länge nicht mehr denn ein Loch haben, auf welches sie einen Finger auflegen. Ihre verschiedene Tone hangen allein von den verschiedenen inwendigen Weiten ab. Sie sind sauber gefeilt, u. geben einen sehr starken Ton von sich, den man nur von weitem ertragen kann, denn in der Nähe beleidiget er auch ein hartes Gehör. Nur die Schwarzen können dieses vertragen. Siehe dergleichen Flöte XI Tab. 6 Fig.

Hier ist noch ein anderes Instrument, welches der König u. die Großen des Reichs bey ihrer Musik gebrauchen, wovon meine Nachrichten mir nicht den Namen angeben. Es ist ein Weidenkorb nie eine große runde Flasche, hat 6 bis 8 Zoll im Durchschnitte, u. ist ohngefähr zehn Zoll hoch, ohne den Hals zu rechnen, der fünf Zoll hat u. zum halten dient. Dieser Korb ist mit kleinen Muscheln angefüllt, ich glaube, daß es die sind, deren man sich in Africa statt der kleinen Münze bedient. Der ober die so damit spielt, hält den Hals mit der linken Hand u. rüttelt die darin enthaltenen Muscheln nach der Cadenz u. dem Zeitmaasse, u. schlägt von Zeit zu Zeit mit der rechten Hand darauf. Man gibt unsern kleinen Kindern in Frankreich kleine Trummeln mit einem Stiele, in welchen kleine Steinchen sind, die sie herum schütteln, u. wovon das Geräusch angenehmer seyn muß, weil sie mit Pergament bedeckt sind, als das, so diese Weidenkörbe machen.

chen. XI Tab. 3 Fig. steht ein solcher mit Muscheln angefüllter Binsen-oder Wendenkorb.

Noch ein anderes Instrument, wovon ich gleichfalls den Namen nicht weiß, u. von Eisen ist. Es ist ein hohler Cylinder ohngefähr einen Zoll im Durchschnitte, um einen Stecken in einer Spirallinie gewunden; die beyden Enden sind offen; ein Ende vom Stecken hat zur Zierde einen Hahn von Kupfer, das andere Ende dient zur Handhebe, solches zu halten. Der Musikant oder die Musikantinn bläset die andere Oefnung an, u. bringt solche Tone hervor, die mit denen von andern Instrumenten übereinkommen. XI Tab. 4 Fig. soll dergleichen Instrument vorstellen.

XI Tab. 5 Fig. ist eine Gattung von Trummeln, wovon der Kasten von Thone oder Erde ist, in Gestalt einer Rigel ohngefähr einen Schuh im Durchschnitte, mit einer Oefnung von ohngefähr sechs Zoll, die einen Saumeinen Zoll hoch hat. Man bedeckt diese Höhe mit Pergamente, oder einer wohlgeschabten Haut, u. spannet solche mit einem Zirkel von Wenden an, den man mit Gewalt um den Saum herum anschließt. Es bedienen nur die Weiber sich dieses Instruments. Sie hocken sich auf die Erde, oder eine von Rohr geflochtene Decke nieder, setzen das Instrument vor sich, u. schlagen mit einem Stecken von hartem Holze, der einen runden Kopf hat, darauf, welchen sie in der rechten Hand halten. Sie schlagen zugleich mit der linken Hand, oder vielmehr mit den Fingern dieser Hand, auf die Haut, u. geben dadurch auf diesem Instrumente einen Ton an, der nicht viel angenehmer seyn kann, als dieienigen, so die ietzt beschriebenen andern Instrumente machen.

Es

Es ist zu verwundern, daß die in Juda sich niedergelassenen Europäer, u. besonders die Franzosen, die daselbst die Pracht ihres Hausraths u. den Ueberfluß u. niedlichen Geschmack in Speisen eingeführt, doch noch nicht ihre Musik u. Harmonie bey diesem Volke bekannt gemacht haben. Nichts ist leichter: denn diese Völker haben einen Geschmack, u. es würde nicht viel Zeit vonnöthen seyn, sie zu bereben, ihre barbarischen Concerte, die auch die härtesten Ohren zerreißen, abzuschaffen, u. da für sich unserer Musik u. Instrumente zu bedienen. *)

*) Aus dieser Nachricht von der barbarischen Musik im Königreiche Juda in Africa kann man sich anmerken, daß das Wachsthum der Musik mit dem Wachstume der übrigen Wissenschaften unzertrennlich zusammenhängt. Sind gar keine Wissenschaften in einem Reiche vorhanden, wie in Juda, da die Vernunft nur so weit ausgebeßert wird, was zum Handel u. Wandel, zu einem unordentlichen Kriege, u. zur Zubereitung der allernöthigsten u. unentbehrlichsten Dinge gehöret; So sind auch keine taugliche musikalische Instrumente, folgar keine wahre Musik vorhanden. Wo schon mehr Wissenschaften getrieben werden, da siehet es auch mit der Musik besser aus, u. wo sie in vollem Gloré stehen, da blühet auch die Musik. - Dabero kommt es auch, daß mit den mathematischen u. philosophischen Wissenschaften zugleich auch die Musik von einem Volke auf das andere gekommen, wie uns solches die Geschichte der Gelehrsamkeit zeigen.

VIII.

Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.

Nordhausen.

Aus dem vorhergehenden wird man Herrn Schrötern in Nordhausen schon haben kennen lernen, näm-

nämlich, daß er einer von denen gelehrten Organisten sey, zu welchem alle wahre Musikgelehrten sprechen: **Freund, rücke herauf.** Es wäre zu wünschen, daß Deutschland sein viel dergleichen Männer hätte, die öffentliche musikalische Ämter verwalten, so würde es auch mit der Aufnahme u. Wachsthum der Musik geschwinder zugehen. Jetzt muß ich von dieses braven Mannes neuerfundenen Orgel genauere Nachricht geben. Herr Schröter hat schon im 1735 Jahre in einem Sendschreiben an mich von seiner Orgel Meldung gethan, wie solches oben ist zu lesen gewesen; möchte also manchem nichts neues, sondern schon was altes zu seyn scheinen. Allein weil viele nicht wissen noch begreifen können, wie es möglich sey, dergleichen Orgel zu Stande zu bringen, so will ich hier genauere Nachricht davon geben, welche gar vielen was neues seyn wird. Ohne des Herrn Erfinders Schaden kann ich hier öffentlich entdecken, daß bey dieser Orgel keine Trieb- noch Zurückhaltungsfeder nöthig ist, sondern das Geheimniß größtentheils in der sonderbaren Einrichtung der Windlade beruht, deren dritten Theil mir der Herr Erfinder abgezeichnet übersendet, u. auf der XII. Tab. zu sehen ist. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 werden die mit einander verknüpfte sieben Windladen angedeutet. No. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 findet man die sieben unterschiedene Wege des Kunstwindes. No. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 zeigt sich der Sitz der mancherley schwachen mittelmäßigen u. starken Stimmen. No. 22 ist der oberste Theil eines Ventils, welches vermittelt einer sonderbaren Maschine, nach Belieben des Spielers in sieben unterschiedenen Graden aufwärts getrieben werden kann,

kann, so daß bey völlig angezogenem Werke u. bey dem schwächsten Niederdrucke des Claviers auch nur die angezogenen schwächsten Stimmen; hingegen bey mittelmäßigem Niederdrucke des Claviers die angezogenen mittelmäßigen Stimmen nebst den vorigen schwachen, u. bey dem stärksten Niederdrucke des Claviers alle angezogenen Stimmen lautbar werden.

Da es nun Herrn Schröters Maschine gleichgültig ist, die Pedal- u. Manualventile entweder an der hintersten oder vordersten Seite der Windlade, u. folglich im Prospecte, aufwärts zu treiben; so kann des berühmten Mathematici zu Paris, Herrn P. Castels, durch Herr Capellmeister Selemann 1739 bekannt gemachte Augenorgel auf diesen vorher angezeigten Ventilen sehr bequem angebracht werden. Denn wegen der ziemlichen Anzahl der Pedal- u. Manualventile, können die mancherley tiefen u. hohen Farben nicht nur langsam u. geschwinde, sondern auch in siebenley Größe, nämlich mittelmäßig, schwach, stark, schwächer, stärker, am schwächsten u. am stärksten, nach des Spielers klugen Wahl, sichtbar gemacht werden. Ich für meine Person wünsche, daß Herrn Schröters neuerfundene Orgel bald möge zu Stande gebracht, u. dem Herrn Erfinder die verdiente Belohnung zu Theile werden.

Herr Schröter ist gleichfalls in der Temperatur geschickt, u. ich will hier den Liebhabern u. Kennern was vorlegen, so ihnen ohnfehlbar angenehm seyn wird.

Vollständiger Plan der pythagorischen gleichschwebenden Temperatur, welche durch die Verhältnisse der größern Quarte $\frac{4}{3}$ u. kleinern Quarte $\frac{3}{4}$ Christoph Gottlieb Schrö-

Schröter entdeckt hat, als er 1715 zu Dresden ein Kreuzschüler war.

| | I. | II. | III. | III. |
|---------------|--|------------------------------|-------------------------------|---|
| | Die großen Differenzen in den Verhältnissen der einfachen 5te und 4te. | Die klei- nen Dif- ferenzen. | Die klei- nern Dif- ferenzen. | Beweis aller gleichschwe- benden Inter- vallen durch die kleinsten Differenzen. |
| F | | 36 | 612 | 10262 |
| Fis | | 36 | 576 | 9686 |
| G | 4 | 32 | 544 | 9142 |
| Gis | | 32 | 512 | 8630 |
| A | 4 | 28 | 484 | 8146 |
| B | | 28 | 456 | 7690 |
| Grund-
ton | | | | |
| H | 4 | 24 | 432 | 7258 |
| c | | 24 | 408 | 6850 |
| cis | | 24 | 384 | 6466 |
| d | 3 | 21 | 363 | 6103 |
| dis | | 21 | 342 | 5761 |
| e | 3 | 18 | 324 | 5437 |
| f | | 18 | 306 | 5131 |
| fis | | 18 | 288 | 4843 |
| g | 2 | 16 | 272 | 4571 |
| gis | | 16 | 256 | 4315 |
| a | 2 | 14 | 242 | 4073 |
| b | | 14 | 288 | 3845 |
| h | 2 | 12 | 216 | 3629 |
| Summa | 12 | 216 | 3629 | — |

Konstie

Konstie

in Klein Pohlen, in der Grafschaft Sandomir.

Im vorigen Jahre ist in den Regenspurger wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XI Stücke eine Anmerkung wider mich eingerücket worden, die ich meinen Lesern mit der Antwort zum Zeitvertreibe mittheilen will, aus welcher man auch zugleich was lernen kann. Am angeführten Orte 63 S. steht folgendes: Enheim in Franken. Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sey.

Indem ich unter allerhand nützlichen Betrachtungen vor kurzer Zeit auch über die Musik im ewigen Leben eine Meditation angestellt, u. davon auf das gewisseste überzeugt wurde: so wunderte ich mich, warum einige dieses läugnen, u. behaupten wollen, es sey solches nicht wahrscheinlich u. nicht wohl möglich. Dieses ist unter andern z. E. von dem gelehrten Tit. Herrn M. Mizlern, welcher nunmehr in Pohlen bey einem der vornehmsten Grafen u. Ministern des Königes als Hofmeister von dessen Herrn Sohne, u. als Hofmathematicus eine Zeitlang sich befindet, in seiner musikal. Bibliothek des zweyten Theils p. 29. u. f. geschehen, welche fortgesetzte Schrift sonsten wegen mancherley guten u. besondern Einsichten für Musikverständige sehr lesenswürdig ist. Dieser schreibt ausdrücklich unter andern: „Es sey wider alle Wahrscheinlichkeit, daß in dem Himmel eine Musik seyn werde, u. man müsse vorher darthun, daß im ewigen Leben eine Lust sey; ferner, daß die Beschaffenheit des Ohrs durch die Verklärung der Leiber sich nicht verändere &c. wovon aber eines so ohnmöglich sey als

„das andere.“ Allein ich antworte mit desselben gü-
 tigen Erlaubniß: Herr Autor beliebe die Unwahr-
 scheinlichkeit u. Ohnmöglichkeit zu zeigen. Ich glaube
 nicht, daß iemand dieses zu thun im Stande ist. Der
 Herr Magister widerspricht sich augenscheinlich selb-
 sten gleich in etlichen Zeilen darauf p. 30 unten, u.
 gibt gutwillig zu, was er vorher völlig umgestossen.
 Nämlich er schreibt daselbsten: „Es kann seyn, daß
 „Gott sich von den Auserwählten durch ihre verklärte
 „Stimmen dereinsten auf eine musikalische Art loben
 „läßt. Aber es wird ganz was anders seyn, als un-
 „sere heutige Musik auf Erden.“ Der werthe Herr
 Autor überlege hier seine Worte genau. Er sagt ja
 ausdrücklich selbst, NB. es kann seyn, daß ic. Ergo
 ist es nicht unwahrscheinlich u. unmöglich. Er gibt
 ferner zu, es könne seyn, daß die Auserwählten durch
 ihre verklärten Stimmen Gott loben. Ergo, wo or-
 dentliche Stimmen sind, da ist nothwendig auch ein
 Schall. Denn von dem innerlichen Lobe des Geistes,
 so auch eine Stimme ohne Schall genennet, u. von
 Gott gehört wird, ist hier die Rede nicht, sondern von
 ordentlichen lauten ertönenden Stimmen. Wo aber
 ein Schall ist, da ist auch zugleich eine Luft, welche den-
 selben hervorbringt. Denn ohne die Luft, wie die Er-
 fahrung bezeugt, kann kein Schall seyn. Ergo, weil
 im ewigen Leben Stimmen sind, nach den vielfältigen
 Aussprüchen der Schrift, u. der Zugabe des Herrn
 Autors: so ist auch eine Luft nothwendig daselbst vor-
 handen, ob sie gleich weit anderer Art seyn mag, als
 diese, welche die unzähligen Weltkugeln umgiebt. Er
 schreibt ferner, es könne seyn, daß Gott sich von den
 Auserwählten auf eine musikalische Art loben läßt.
 Also

Also giebt er ja hiemit wirklich eine Musik im ewigen Leben zu. Aber es werde ganz was anders seyn, spricht er weiter, als unsere heutige Musik auf Erden 1c. Dieses glaube ich nebst andern selbst. Und es wird nicht leicht unter vernünftigen Leuten sich jemand einbilden, daß im ewigen Leben eine so unvollkommene Musik seyn werde, als auf unserm Erdboden. Und wenn z. E. in der Offenbarung Johannis der Harpfen gedacht wird, daß der Apostel im Gesichte vergleichen von den Auserwählten gehört habe, so können gar wohl dadurch, ungezwungener Weise, ihre musikalische Stimmen verstanden werden, welche NB. den angenehmsten Harpsenton von sich gegeben. Welches zu glauben man Ursache hat, wenn man liest, was Offenbarung Joh. 14, 2. steht: Nämlich die Stimmen, welche der heil. Mann Gottes gehört, wären gewesen, u. ihm vorgekommen, als der Harpsenspieler 1c. welche Worte man doch nothwendig auf jenes Leben ziehen muß, u. wohl nicht anders als dem Buchstaben nach verstehen kann. Dabey man freylich alle grobe u. fleischliche Ideen abzusondern hat. Man erkläre sie aber, wie man wolle, so muß man doch eine Art der Musik unter den Engeln u. Auserwählten darunter verstehen. Wobey am wahrscheinlichsten ist, es habe Gott die seligen Geister insgesamt mit einem solchen Vermögen u. Kraft ausgerüstet, daß sie zu seinem Lobe u. ihrem allerseitigen größtem Vergnügen die allervortrefflichsten musikalischen Stimmen, welche nur möglich sind, unter einander machen, u. von sich in der schönsten Harmonie werden hören lassen. Und dieses wird allerdings eine solche unaussprechliche Musik seyn (siehe 2 Cor. 12, 4.) ge-

gen welche die unsrige auf Erden nur ein Kinderspiel ist. Man weiß, daß eine leibliche Musik, welche von geschickten Tonverständigen aufgeführt wird, auf dieser Welt halb todte Menschen gleichsam lebendig machen, u. uns das allergrößte Vergnügen geben kann, so daß wir oft Essen u. Trinken darüber vergessen u. stehen lassen. Da nun alle uir mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben ausser allem Streite angetroffen werden: sollte denn nicht auch die edle Musik mit allem Rechte am forderfamsten darunter können gezählet werden? Und warum sollte denn nicht eine Lust in den Wohnungen der Auserwählten statt haben? Ohnmöglich heißt dasjenige, was einen Widerspruch in sich hält. Sollte denn das etwas widersprechendes seyn, vergleichen zu behaupten? Die Lust ist ein vortreffliches u. höchstwichtiges Geschöpfe Gottes, u. kann von Gott auf tausenderley Weise verändert werden, wo nicht nach ihrem Wesen, doch nach ihrer Natur oder zufälligen Eigenschaften. Muß man sich denn nun dieselbe nothwendig so schwer, so dichte, u. auf solche Art vorstellen, als sie sich auf unsrer Erden äußert? Kann sie denn Gott nicht so einrichten, daß es sich für Geister u. verklärte Leiber schicket? Und ob ich gleich nicht begreifen u. sagen kann, wie es möglich ist u. zugehen sollte, daß Geister, welche keine sinnliche Werkzeuge, Ohren, Zungen u. dgl. haben, eine wahrhaftige Musik machen oder vernehmen können: so kann ich doch deswegen die Sache nicht so gleich schlechterdings läugnen, u. vor ohnmöglich ausgeben, weil ich es mit meinem Verstande nicht begreifen u. fassen kann. Wie würde es uns sonst mit den geoffenbahrten Geheimnissen in der Schrift u. auch in der Natur selbst gehen?

hen? Es kann seyn, daß ich künftighen bey einer andern Gelegenheit a parte von dieser wichtigen u. merkwürdigen Materie, nämlich von der wirklichen Musik im ewigen Leben, noch gründlicher, ordentlicher, deutlicher u. ausführlicher handeln werde, so viel nämlich durch Gottes Gnade in dieser Sterblichkeit zu erkennen möglich ist.

M. Joh. Christoph Ammon,
Hochfürstl. Brandenb. Anspach. Pastor zu Enheim
in Franken.

Auf diesen Einwurf Herr M. Ammons ist in eben denselben wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XLI u. XLII Stücke folgendes von einem meiner Schüler geantwortet worden, welches ich gleichfalls von Worte zu Worte hier einrücken, u. meine Erinnerungen drunter setzen will, die meinen Sinn noch besser erklären. Leipzig. Beweis, daß eine zukünftige Musik im ewigen Leben höchstunwahrscheinlich sey. Ich bin dieser Tage von Sr. Hochedelgebohrn, Herrn Lorenz Mizlern, Hochgräf. Malachowskischen Hofmathematiko zu Konstie in Kleinpohlen, 2c. ersuchet worden, eine bescheidene Antwort auf Herr M. Ammons, Pfarrers zu Enheim in Franken, Einwurf, die zukünftige Musik im himmlischen Leben betreffend, wie solcher in diesen wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen im XI Stücke enthalten ist, aufzusehen, u. Herr M. Ammon aus Liebe zur Wahrheit von seinem Misverstände zu überführen, weil er selber wichtiger Geschäfte halber bey einer solchen Kleinigkeit sich nicht verweilen könnte. Ich habe also diesem Verlangen gemäß, welches ich als einen Befehl von meinem ehemaligen Leh-

ter annehme, Folge leisten u. folgendes antworten sollen. *) Der berühmte Herr Hofmathematikus sagt in seiner musikalischen Bibliothek im 2ten Theile des ersten Bandes p. 29 u. 30 diese Worte: „Die Meinung, daß im Himmel Musik seyn werde, ist sehr alt, u. wie es scheint, so haben die biblischen Aedensarten, sowohl des alten als neuen Bundes, dazu Gelegenheit gegeben, absonderlich die Worte in der Offenbarung Johannis C. 5, 8. 9. da es heißt: Die vier Thiere u. vier u. zwanzig Aeltesten fielen vor das Lamm, u. hatten ein ieglicher Harpfen u. goldene Schalen voll Rauchwerks, welches sind das Gebet der Heiligen, u. sangen ein neu Lied. **) Mich dünkt, man wird aus diesen
„Wer-

*) Die Geschicklichkeit u. den Fleiß Herrn Schneiders habe ich allezeit gerühmet, für die Höflichkeit aber statte hiermit besondern öffentlichen Dank ab.

**) Dieser Spruch beweiset deutlich, daß die Musik im Himmel das Gebet der Heiligen sey, weil Johannes selbst hier sagt, daß die Harpfen u. goldene Schalen voll Rauchwerks, das Gebet der Heiligen bedeute, u. also leicht zu schliessen ist, daß die folgende Worte: u. sangen ein neu Lied, so viel bedeuten müssen: u. legten ein neues Gebet ab. Damit aber noch einem Einwurfe begegnet werde, den man machen könnte, so muß ich den Grundtext selbst anführen: *οἱ εἰκοσιτέσσαρες πρεσβύτεροι ἔπεσαν ἐνώπιον τοῦ ἀρνίου, ἔχοντες ἕκαστος κιθάραν, καὶ φιάλας χρυσᾶς γεμέσας θυμιαμάτων, αἱ εἰσιν αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων καὶ ᾄδουσιν ᾠδὴν καινὴν, λέγοντες &c.* Man könnte sagen, Johannes lege nur *φιάλας χρυσᾶς γεμέσας θυμιαμάτων*, die goldenen Schalen voll Rauchwerks, als das Gebet der Heiligen aus, wenn er sagt, *αἱ*, nämlich *φιάλαι χρυσαί, εἰσιν*

„Worten sehr wenig von der zukünftigen Musik im
„Himmel beweisen können, zumal da man vorhero
D. 9 4 „weiß,

αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων. Allein wenn man dem Zusammenhange des Textes keine Gewalt anthun will, so sind sowohl die goldenen Schalen als die Harpfen als Sinnbilder, die das Gebet der Heiligen vorstellen, anzusehen, weil die Harpfen sowohl als die goldenen Schalen, körperliche Instrumente sind, die zum ewigen Leben gar nicht nöthig sind, u. also der Zusammenhang der Worte es so mit sich bringt, daß der Artikel αἱ, so sich auf das vorhergehende beziehet, sowohl auf *φιάλας χρυσᾶς* als die *κινύρα* gebet, welches ja wahrhaftig so deutlich ist, daß es nicht deutlicher seyn könnte. Diese natürliche Auslegung dieses Spruchs stößet also die Musik im Himmel, welche er bereisen sollte, ganz ungezwungen um. Wunderlich ist es auch, wenn man sogar die Art der Tone der himmlischen Musik wissen will, daß sie nämlich wie der angenehmste Harpfenton klinge. *Κινύρα* war ein ganz anderes Instrument, als heut zu Tage die Harpfe, welches ein neues Instrument ist, u. hatte einen ganz andern Ton, als die heutige Harpfe angiebt, wie ich zu seiner Zeit deutlich genug beweisen will, wenn ich auf die Harpfe Davids kommen werde, welche ganz anders ausgesehen, als insgemein der König David damit abgemalt wird. Wenn man also sagt, die Musik im Himmel klinge wie der angenehmste Harpfenton, so ist es eben so lächerlich, als wenn man sagt: Der Comödienschreiber Terentius habe eine allonge Perücke getragen, oder die Mutter Gottes sey vor dem Crucifix gekniet, als ihr der Engel Gabriel die Botschaft von der Schwängerung des heiligen Geistes überbracht. Das neue Lied, oder Gebet folget im 9 u. 10ten Vers des 5ten Capitels der Offenb. Joh. alsdenn selbstent. Da also dieser Spruch eine wirkliche Musik im Himmel durchaus nicht beweiset, so thut solche der Spruch Joh. Offenb. Cap. 14. v. 2. noch viel weniger dar. Denn ein aufmerksamer Leser,

„weiß, daß das wenigste in der Offenbarung Johan-
 „nis dem Buchstaben nach zu verstehen ist. Die
 „Harpfen werden die Auserwählten Gottes so wenig
 „zu ihrer Seligkeit nöthig haben, als bey dem neuen
 „Jerusalem nach dem 21 Cap. die Steine dazu wirk-
 „liche Edelgesteine seyn werden; die Perlen zu den
 „Thoren müßten groß seyn, zumal da die Thore aus
 „einem Stücke seyn würden. Der Geist Gottes
 „würde deutlicher geredet haben, wenn wir hätten
 „glauben sollen, daß wir einmal vor dem Throne des
 „Lammes Musik machen würden. Ich will niemand
 „bere-

wenn er auch gleich kein Gottesgelehrter ist, u. niemals die
 Kunst, die Schrift auszulegen gelernt hat, kann sogleich
 begreifen, daß das ganze 14 Cap. eine Prophezeung von
 der Kirche auf Erden ist, u. nicht von dem zukünftigen Le-
 ben im Himmel handelt. Ueberdies ist es nur ein Gleich-
 niß, indem ausdrücklich dabey steht, daß die Stimme, die
 Johannes vom Himmel gehöret, gleichsam wie der Har-
 pfenspieler gewesen seyn. Die Worte: *singen ein new*
Lied, folgen wieder darauf, die hier keinen andern Ver-
 stand als im 5ten Cap. der Offenb. Joh. haben können, wenn
 man den Zusammenhang des Textes nicht zerreißen, u. al-
 ler vernünftigen Ausleger Meynung widerstreben will.
 Ueberhaupt ist es wunderbar bey einem ewigen, allervoll-
 kommensten, glücklichsten, geistlichen Leben, eine körperli-
 che Musik, das ist, ein endliches, eingeschränktes, unvoll-
 kommenes körperliches Vergnügen sich einbilden, da doch
 der heilige Geist selbst gesagt: es hats kein Auge gesehen,
 n. kein Ohr gehört, u. ist in keines Menschen Herz kommen,
 was Gott zubereitet denen, die ihn lieben. Wahrhaftig ein
 Seelsorger thut viel besser, wenn er sich darum bekümmert,
 wie er mit seiner Gemeinde zum ewigen Leben eingehen mö-
 ge, als wenn er ganz unnützlich nachdenkt, wie es im ewi-
 gen Leben zugehen werde.

„bereden, daß im Himmel Musik sey, weil es wider
 „alle Wahrscheinlichkeit. Man muß zuvor dardun,
 „daß im ewigen Leben eine Lust ist. Man muß die
 „Kräfte u. Eigenschaften selbiger Lust untersucht ha-
 „ben. Man muß beweisen, daß die Beschaffenheit
 „des Ohrs sich durch die Verklärung der Leiber nicht
 „verändere. Allein gleichwie dieses unmöglich ist,
 „also kann man auch nicht sagen, daß Musik im Him-
 „mel seyn werde. Der Carmelitermönch Sylveius
 „meynt gar, es werden im Himmel Pfeifen, Geigen
 „u. Orgeln anzutreffen seyn. Es kann seyn, daß sich
 „Gott von den Auserwählten, durch ihre verklärte
 „Stimmen dereinstens auf eine musikalische Art lo-
 „ben lässet: aber es wird ganz was anders seyn, als
 „unsere heutige Musik auf Erden.“ Aus diesen
 Worten hat der Herr Pfarrer zu Enheim dem Herrn
 Hofmathematiko einen Widerspruch schuld geben wol-
 len, weil dieser die Musik im Himmel für höchst un-
 wahrscheinlich hält, u. zugleich sagt, es könnte seyn,
 daß sich Gott von den Stimmen der Auserwählten
 auf eine musikalische Art loben liesse, es würde aber
 ganz was anders als unsere Musik seyn. Ich wun-
 dere mich, daß der Herr Pfarrer hier einen Wider-
 spruch finden will, da ein auch in der Vernunftlehre
 ungeübter keinen aus Uebereilung sich einbilden wird.
 In einem Widerspruche müssen zween Sätze seyn, wo-
 von einer den andern aufhebet. Wenn nun gesagt
 wird, eine Musik im Himmel sey unwahrscheinlich, u.
 hernach, es könne seyn, daß die Stimmen der Auser-
 wählten Gott auf eine musikalische Art loben, so hebet
 ja der letzte Satz den ersten Satz nicht auf, will ge-
 schweigen, da noch dabey steht, daß es ganz was an-

ders als unsere Musik seyn würde. Es ist eben so ein Widerspruch, als wenn Titius sagt: Es sey höchst unwahrscheinlich, daß der Herr Pfarrer Ammon den Auszug aus den unschuldigen Nachrichten werde zum Drucke befördern können, weil die gelehrten Mitglieder, so an den unschuldigen Nachrichten arbeiten, solchen selbstn veranstalten, u. der Verleger der unschuldigen Nachrichten schon alle Anstalten zum Drucke vorsehet; da hingegen aber der Herr Pfarrer solchen erst durch Vorschuß bewerkstelligen will: doch könne es seyn, daß solches geschehen möchte, es würde aber die Leipziger Arbeit ganz eine andere als des Herrn Pfarrers seyn. Ist denn das auch ein Widerspruch? Das war ein Punct, da sich der Herr Pfarrer augenscheinlich in seiner nützlichen Betrachtung verstoßen; von der ich aber glaube, daß sie so nützlich ist, als diejenige, da man vor Zeiten nachgedacht, wie viel Engel auf einer Nadelspiße Platz hätten. Der andere Fehler der nützlichen Betrachtung ist schon merklicher. Zu Anfange derselben sagt man von dem Herrn Hofmathematiko, er behaupte, die Musik im Himmel sey nicht wahrscheinlich u. nicht wohl möglich, welches auch die wahre Meinung desselben ist, laut der obenangeführten Worte. Der Herr Pfarrer sagt aber in der Folge gleich darauf, der Herr Hofmathemat. möchte die Unwahrscheinlichkeit u. Ohnmöglichkeit zeigen, u. dichtet diesem also was an, woran er niemals gedacht. *) Er hat

*) Der Herr Verfasser dieser Vertheidigung hätte sonderlich die Worte: nicht wohl möglich, anmerken können, als die mir zugeeignet werden, ohngeacht mir niemals in den Sinn gekommen, so unbestimmt zu reden. Eine Sache ist entweder möglich oder unmöglich. Kann man die

hat ja niemals gesagt, daß er die Musik im Himmel für ohnmöglich halte, sondern er redet nur davon, als von einer höchst unwahrscheinlichen Sache aus angeführten Gründen. Der Herr Pfarrer aber nimmt unwahrscheinlich und ohnmöglich ohne Bedenken zusammen, da doch ein merklicher Unterschied ist. Wenn Titius sagt, es sey höchst unwahrscheinlich, daß Herr M. Ammon aus dem Dorfe Enheim nach Leipzig als Professor der Gottesgelahrtheit würde berufen werden: so sagt er ja noch nicht, daß solches ohnmöglich sey, u. wäre unvernünftig dem Titio aufzubürden, als gäbe er die Ohnmöglichkeit vor. Der Herr Hofmathemat. sagt wohl, daß der Beweis von dem Daseyn der Lust im ewigen Leben, ingleichen daß das Ohr durch die Verklärung nicht verändert werde, ohnmöglich sey, u. schließt daraus, daß man derowegen auch nicht behaupten könnte, daß Musik im Himmel seyn werde, hat also kein Wort von der Ohnmöglichkeit der zukünftigen himmlischen Musik gedacht. Es ist also ein merklicher Fehler, wenn man jemand was andichtet, woran doch mit keinem Worte gedacht worden. Das war der zweite Punct, so mit dem ersten, dem Hrn. Pfarrer, als einem, der zu schreiben anfangen will, noch zu vergeihen ist. Der dritte aber ist zu stark: nämlich der Herr Pfarrer führet an statt der Worte des Herrn Hofmathematici:

Möglichkeit nicht nach der Schärfe beweisen, sondern nur wahrscheinliche Gründe angeben, so heisset sie wahrscheinlich, u. die Wahrscheinlichkeit hat ihre Stufen nach dem Verhältnisse der Gründe, u. eben so ist es mit der Unwahrscheinlichkeit: was aber nicht wohl möglich seyn solle, weiß ich nicht. Es wird wohl so viel als unwahrscheinlich heißen sollen, da es denn eine Tautologie u. nach der Schulmeistersprache *invisirt u. eingeladen* heißt.

matici: Allein gleichwie dieses unmöglich ist (nämlich der Beweis vom Daseyn der Lust im ewigen Leben) als kann man auch nicht sagen, daß Musik im Himmel seyn werde, folgende an: wor von aber eins so ohnmöglich sey, als das andere, nämlich der Beweis vom Daseyn der Lust u. die Musik im ewigen Leben selbst. Nun schlage man die musikal. Biblioth. am angeführten Orte selbst nach, so wird man finden, daß der Herr Pfarrer Worte angeführt, die niemals in diesem Buche gestanden haben. Was soll man nun von demjenigen glauben, der ganz andere Worte, als im Buche stehen, u. einen andern Verstand haben, anführt? Titius wird sagen, man sey unachtsam gewesen, u. habe sich übereilet. Das war der dritte Punct. Die Schlüsse, die der Herr Pfarrer in der Folge ganz unrichtig gemacht, fallen nun von selbst weg. Z. E. Es kann seyn, daß zc. Ergo ist es nicht unwahrscheinlich u. ohnmöglich. *) Von der Ohnmöglichkeit hat der Herr Hofmathematikus kein Wort gesagt. Daß aber etwas möglich u. doch dabei unwahrscheinlich seyn könne, habe nicht nöthig zu wiederholen. Wenn ferner gesagt wird, es könne seyn, daß

*) Es hätte hier noch der falsche Schluß gezeiget werden können: Es kann seyn daß zc. also ist es nicht unwahrscheinlich, als der gar nichts taugt. Tausend Dinge die seyn können, das ist, die keinen Widerspruch in sich halten, oder möglich sind, können doch dabei unwahrscheinlich bleiben. Ich will eine solche gelehrte Schlußrede hieher setzen: Alles was seyn kann, das ist wahrscheinlich; Nun kann es seyn, daß ich 74 Jahre 7 Monat u. 9 Tage alt werde: Also ist es wahrscheinlich, zc. Wird nicht ieder Schüler der Vernunftlehre sogleich einwenden: a posse ad esse vel verisimile non valet consequentia.

daß die Auserwählten durch ihre verklärte Stimmen Gott loben, so kann daraus weder auf den Schall noch auf die Luft im ewigen Leben geschlossen werden. Denn es ist noch keine Folge: Wo verklärte Stimmen sind, da ist nothwendig auch ein Schall. Man hat ja von einer verklärten Stimme noch gar keinen Begriff. Wie will man denn aus einer Sache, von der man noch gar nichts weiß, was sicheres schliessen? Allein der Herr Pfarrer hat einen andern Weg, auch da etwas zu finden, wo nichts ist. Er setzt ohne Bedenken, statt, verklärte Stimmen, ordentliche Stimmen, u. sagt, es sey die Rede von lauten u. ertönenden Stimmen, ohne sich mit dem Beweise aufzuhalten, welcher wohl ausbleiben wird, u. schliesst: wo ordentliche Stimmen sind, da ist auch ein Schall. Wo ein Schall ist, da ist auch eine Luft. Da nun im ewigen Leben Stimmen sind, nach den Aussprüchen der heil. Schrift u. der Zugabe des Herrn Hofmathemat. so ist auch im ewigen Leben eine Luft. Es ist aber falsch, daß im ewigen Leben, nach den Aussprüchen der heil. Schrift, Stimmen, wie sie der Herr Pfarrer versteht, nämlich laute u. ertönende seyn werden, u. muß man erst beweisen, daß die Sprüche, so davon handeln, dem Buchstaben nach zu verstehen sind. Hernach ist es auch falsch, daß solche der Herr Hofmathemat. zugiebt; er läugnet vielmehr solche. Wie unrichtig u. nachlässig der Herr Pfarrer geschrieben u. geschlossen, ist nun offenbar. Dem sey aber, wie ihm wolle, der Herr Pfarrer hat nun die Luft, wiewohl mit einem erschrecklichen Sprunge, in den Himmel hineingeschlossen, u. fehlt es nun an weiter nichts, als an Geigen u. Pfeifen, so wird die Musik angehen. Ich würde mich hier über dergleichen

gleichen Art von Schlüssen zum Vergnügen der Leser lustig machen, wenn der Herr Hofmathem. nicht ausdrücklich verlangt hätte, keine anzügliche Lebensarten zu gebrauchen. Ich will also nur eilen, daß ich mit der so nützlichen Betrachtung zu Ende komme. Der Herr Pfarrer meynt ferner, der Herr Hofmathem. gebe wirklich eine Musik im ewigen Leben zu, wenn er sagt, es könne seyn, daß sich Gott von den Auserwählten auf eine musikalische Art loben lasse. Der Herr Pfarrer hat die Musik in den zwey Worten, **musikalische Art** gefunden, welche er wieder würde verlohren haben, wenn er die folgenden Worte recht überleget: es würde aber ganz was anders als unsere Musik seyn. Mit etwas, das ganz was anders ist, als unsere Musik, ist ja auch ein ganz anderer Begriff verbunden. Zwey Dinge aber, da mit dem einen ein ganz anderer Begriff verbunden wird, als mit dem andern, sind ja einander nicht mehr ähnlich, sondern ganz verschiedene Dinge. Wer also das eine zugiebt, der hat deswegen das andere nicht auch zugestanden, weil das eine nicht das andere zugleich in sich begreift. Wenn also der Hofmathem. sagt: es könne seyn, daß auf eine musikalische Art, &c. so hat er deswegen keineswegs eine körperliche oder ertönende Musik zugestanden. Unter den Worten musikalische Art verstehet der Herr Hofmathem. das Vermögen, da sich die Auserwählten von der Harmonie der unendlichen Eigenschaften des Schöpfers einigermaßen einen Begriff machen, u. solchen untereinander zu verstehen geben können. *)

Hier.

*) Ich will hier mein Glaubensbekenntniß, wie ich mir den Zustand des ewigen Lebens als ein chrißtlicher Weise einbilde, deutlicher ablegen, u. meine Gedanken mit

Hierzu sind deswegen keine Töne nöthig. Man kann einen Palast auf musikalische Art bauen, das ist, da-
die

der Schrift u. Vernunft beweisen, woraus man sehen kann, daß im ewigen Leben keine sinnliche Vergnügungen, mithin auch keine Musik statt finden könne. Die heilige Schrift sagt uns, daß wir aus Gnaden durch den Glauben an Jesum Christum sollen selig werden, das ist, unsere Seele soll nach dem Tode in einen vollkommenern Zustand kommen u. wieder mit ihrem Leibe nach der Auferstehung vereinigt, verherrlicht u. zu dem Anschauen Gottes gelassen werden. Dieses alles kann geschehen, ohne daß der grobe Körper, in welchem unsere Seele in diesem Leben gewohnet mit zum Himmel ingehet, welches auch ohnmöglich u. widersprechend ist. Unsere Seele soll nur mit ihrem Körper, das ist, der ihr eigen ist, in den Himmel oder die Hölle kommen. Daß aber der Körper, den wir beim Sterben ablegen, ohnmöglich in den Himmel kommen kann, nach allen den Theilen, so wie ihn die Seele verlassen, ist daher klar, weil er aus sehr viel fremden Theilen zusammengesetzt, indem er gewachsen, ausgedehnet u. ernähret worden. Welcher Anfänger der Physik weiß aber denn nicht, daß unser Körper wirklich viele Theile von Ochsen, Kälbern, Schweinen, u. andern wilden Thieren an sich habe, indem wir ihn täglich damit ernähren, u. durch die Daurung, Absonderung u. Reinigung ihr Fleisch in Menschenfleisch u. Blut verwandeln? Diejenigen also, so meynen, unser Körper käme in den Himmel, nach der Grösse u. den Gliedmaßen, wie wir ihn auf der Welt gehabt, die sagen in der That, daß viel Ochsen-Kälber-u. Schweinenfleisch in den Himmel kommt, welches so abgeschmact als ärgerlich ist. Ja wer kann zweifeln, daß wir nicht auch wirklich viele Theile an unsern Körpern tragen, die vor diesem bey unsern Vorfahren einige Theile ihrer Körper ausgemachet haben. Sollen nun die Körper aufstehen, wie sie in diesem Leben gewesen, so werden unsere Vorfahren Theile bekommen, die auch einmal zu unsern Körpern gehört, u. wir werden Theile zur Ergänzung unserer Körper bekommen, die zuvor unsern

die musikalischen Verhältnisse in den Theilen desselben stecken: deswegen wird niemand sagen, daß der Palast

Vorfahren gehört, das ist, eine u. dieselben Theile werden an zweien Orten zu gleich seyn, welches sich widerspricht. Da es also wahr ist, daß dieser unser Körper mit allen seinen Theilen nicht zum ewigen Leben eingehen kann, so kann sich die Vernunft die Verherrlichung des Körpers nach der Auferstehung nicht anders, als durch die Absonderung der subtilen Materie, die eigentlich u. allein unsere Seele umgeben, da sie ihren Anfang genommen, von den groben irdischen Theilen, in welchen sie auf dieser Welt gesteckt, vorstellen. Wenn dieses wahr ist, wie es denn nicht anders seyn kann, so gehen die Augen, die Ohren, die Nase, der Mund, Hände u. Füße, u. überhaupt alle Gliedmassen zu Grunde. Wir werden in diesem Zustande keine Füße zum Gehen, keine Hände zum Greifen, keinen Mund u. Stimme zum Singen, keine Ohren zum Hören, keine Nase zum Riechen, keinen Geschmack zum Essen mehr nöthig haben. Aus dieser Ursache haben die klugen Ausleger der heiligen Schrift den bekannten Spruch Hiobs, in welchem stehet, ich werde mit dieser meiner Haut umgeben werden, u. nichts weniger als von der Auferstehung erklären wollen, weil sie gesehen, daß sie dadurch auf Widersprüche verfallen würden. Unsere Seele wird nur von ihrem eigenen sehr subtilen u. noch darzu verherrlichten Körper umgeben, von weit größerer Stärke des Verstandes in Begreifung u. Vorstellung der göttlichen Vollkommenheiten seyn, als wir iezo aus Schwachheit uns nicht vorstellen können. Da es aber ausgemacht ist, so wohl nach der Schrift als der Vernunft, daß das ewige Leben in einem unbegreiflich großen Vergnügen bestehen wird, so fragt sich nun, worinn denn eigentlich dieses Vergnügen bestehen könne, daß es dauerhaft in Ewigkeit u. unbegreiflich groß sey. Wahrhaftig nicht in sinnlichen Vergnügungen! diese sind viel zu unvollkommen für ein vollkommenes ewiges Leben. Sie werden also wohl hauptsächlich die unsterbliche Seele umgeben. Was schickt sich aber denn für ein Vergnügen

laßt Musik mache. Alle gelehrte Baumeister wissen,
daß

für unsere erhöhte Seele besser, als das selige Anschauen Gottes. Dieses Anschauen Gottes wird höchstwahrscheinlich darin bestehen, daß sich unsere Seele von den unendlichen Vollkommenheiten des allerhöchsten Wesens einen klaren Begriff machen kann, u. in solchen immer zunimmt, in Ewigkeit aber als ein eingeschränkter endlicher Geist von den unendlichen Vollkommenheiten Gottes sich keinen ganz vollkömnenen Begriff machen kann, obgleich solche in der Betrachtung u. Anschauung der unendlichen göttlichen Vollkommenheiten immer selbst vollkommener wird. Da uns also ein Begriff u. das Anschauen endlicher vergänglicher u. irdischer Vollkommenheiten auf dieser Welt schon so viel, obgleich eitles Vergnügen verursacht, was muß nicht der Begriff u. das Anschauen unendlicher, ewigwährender u. göttlicher Vollkommenheiten für ein seliges Vergnügen machen, wenn wir im selbigen immer zu nehmen werden. Es ist ferner unumstößlich wahr, daß wir ein unvollkommeneres Vergnügen zu der Zeit nicht achten, wenn unsere Seele mit dem Anschauen weit größerer Vollkommenheiten beschäftigt, u. unser Verstand hält sich lieber bey dem Vollkommenern auf. Da nun gar kein größeres Vergnügen sich gedenken läßt, als das Anschauen Gottes, u. ein seliger Geist unendlich viel dabey zu betrachten finden muß, so ist es wider alle Vernunft, daß man die seligen Geister von dieser großen Glückseligkeit herabsetzen u. ordentlich singen lassen will, ich meyne, daß man im ewigen Leben eine ordentliche Musik dichtet, welches so gezwungen als ungereimt ist. Gesezt, daß die glückseligen Geister im ewigen Leben sich mit noch was mehr, als dem Anschauen Gottes, zu ihrem Vergnügen unterhalten sollten, so würde solches vielmehr die Erkenntniß, des unendlichen Weltgebäudes, derselben Ordnung, Schönheit u. weise Einrichtung des Schöpfers, als die Musik sein, indem jene ein obngleich größeres Vergnügen verursachen würde, als diese, die mir auf der Welt sehr liebe Musik, will ich also zum Himmel gar nicht schreiben.

11

daß die Schönheiten der Gebäude die guten Verhältnisse zu wege bringen, und daß diese gute Verhältnisse wirklich in der Musik ihren Grund haben. Man saget deswegen nicht die architectonische Musik; oder wenn man so redet, so versteht man doch keine ertönende Musik darunter. Es ist also möglich, daß die Auserwählten Gott auf eine musikalische Art loben können, ohne wirklich Musik aufzuführen. Der Herr Pfarrer weiß auch; wie die Musik im Himmel klingt, nämlich wie der angenehmste Harpsenton. Er beweiset solches aus der Offenbahr. Joh. 14. v. 2. welche Worte man nothwendig dem Buchstaben nach verstehen müßte. Das ist eine neue Art der Auslegung, mitten aus einem Capitel, da alles an einander hängt, u. alles allegorisch zu erklären ist, wenn man nicht auf abgeschmackte Dinge verfallen will, etliche Zeilen herausnehmen, u. solche dem Buchstaben nach verstehen wollen. Ich werde nun sagen, die Musik im Himmel klingt, wie ein großes Wasser u. ein großer Donner, welches in eben dem Vers steht, u. erkläre es auch dem Buchstaben nach. Entweder muß der Herr Pfarrer nun zugeben, daß der Vers halb im allegorischen u. halb im buchstäblichen Verstande zu nehmen, welches hier was wunderliches wäre, oder die Musik im Himmel klingt nicht nur wie der angenehmste Harpsenton, sondern auch wie ein großes Wasser, u. wie ein großer Donner. Vielleicht macht der Herr Pfarrer aus den Stimmen des Donners u. Wassers den Baß, u. aus den Harpfen den Diskant. Gegen das Ende der so nützlichen Betrachtung fängt nun der Herr Pfarrer an ein Prediger zu werden, u. bringt nach Art der Redner das stärkste Argument zu guter Letzt noch bey. Er sagt: „Da nun alle nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben
 „außer

„auffer allem Streit angetroffen werden: sollte denn
 „nicht auch die edle Musit mit allem Recht am
 „fördersamsten darunter gezählet werden können?
 „Warum sollte denn nicht eine Lust in den Wohnun-
 „gen der Auserwählten statt haben? Sollte denn das
 „was widersprechendes seyn, dergleichen zu be-
 „haupten? ic. „ Ich gestehe, daß mich das letzte am
 stärksten gerühret, u. bey nahe überzeugt hätte; gleich-
 wohl will ich es wagen, einen schwachen Einwurf zu
 machen. Ich räume dem Hrn. Pfarrer ein, daß alle nur
 mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben auffer al-
 lem Streit angetroffen werden; Nur bitte mir aus,
 nicht zu läugnen, daß das Kegelschieben eine Art der
 Freude sey, welches auch kein Vernünftiger wider-
 streiten wird. Nun will ich einen Versuch thun, ob
 ich der überzeugenden Beredsamkeit des Herrn Pfar-
 rers zu Enheim gleich kommen kann. Da nun alle
 nur mögliche Arten der Freuden im ewigen Leben
 auffer allem Streit angetroffen werden: sollte denn
 nicht auch das hier auf Erden schon so sehr beliebte un-
 schuldige Kegelspiel mit allem Recht darunter können
 gezählet werden? u. warum sollte denn nicht eine Ma-
 terie, oder auch Holz in den Wohnungen der Auser-
 wählten statt haben? Ohnmöglich heißt dasjenige,
 was einen Widerspruch in sich hält. Sollte denn das
 etwas widersprechendes seyn, dergleichen zu be-
 haupten? Das Holz ist ein vortreffliches u. höchstwich-
 tiges Geschöpfe Gottes, u. kann von Gott auf tau-
 senderley Weise verändert werden, wo nicht nach sei-
 nem Wesen, doch nach seiner Natur oder zufälligen
 Eigenschaften. Muß man sich denn nun dasselbe noth-
 wendig so schwer, so dichte u. auf solche Art vorstellen,
 als es sich auf unsrer Erden äußert? Kann es denn

Gott nicht so einrichten, daß es sich zum Regelspiel für Geister u. verklärte Leiber schickt? u. ob ich gleich nicht begreifen u. sagen kann, wie es möglich, u. zugehen sollte, daß Geister, welche keine sinnliche Werkzeuge, Hände u. Füße u. dergleichen haben, wahrhaftig Regel spielen können: so kann ich doch deswegen die Sache an sich selbst nicht so gleich so schlechterdings läugnen, u. vor unmöglich ausgeben, weil ich es mit meinem Verstande nicht begreifen u. fassen kann. Ich überlasse es nun dem Urtheile der Leser, ob ich das Regelspielen so scharfsinnig als der Herr Pfarrer die Musik im ewigen Leben bewiesen habe. Ich sollte denken, ja, weil ich eben die Gründe, u. eben die Worte des Herrn Pfarrers gebraucht. Uebrigens kann Herr M. Ammon aus dieser Antwort lernen, daß man Männern von bekannter Gelehrsamkeit u. die sich wie der Herr Hofmathemat. keinen gemeinen Namen in der Republic der Gelehrten erworben, dergleichen der Herr Pfarrer durch seine Meditationen, wenn sie nicht besser als die von der himmlischen Musik gerathen, u. wenn er nur aus Auszügen wider Auszüge verfertiget, nimmer mehr erhalten wird, nicht öffentlich ohne große Ueberlegung eines Widerspruchs beschuldigen, seines Gegners Meinung erst recht verstehen, solchem keine fremde Worte andichten, vielweniger ganz falsche Worte, die einen andern Verstand haben, anführen müsse, u. daß es nicht klug gehandelt sey, ohne alle Noth über eine unnützliche Materie einen Streit anzufangen, dem man doch nicht gewachsen ist. Ich werde mit dieser Sache weiter keine Zeit mehr verderben, u. noch vielweniger wird sich der Herr Hofmathematikus darauf einlassen, indem der Herr Verfasser dieser ge-

lehr-

lehrten Nachrichten den Platz wird besser anwenden können.

G. L. Schneider

I. V. Cand.

Warschau.

Ich muß hier meinen Lesern eine umständliche Nachricht von einer kleinen Jungfer geben, die man in kurzer Zeit wird unter die Virtuosinnen zählen können, u. die ein ganz besonders Natürell zur Musik hat, worüber sich billig die Kenner der Musik in Anschung ihrer zarten Jugend verwundern. Sie heißt: **Caroline Wilhelmine**, eine Tochter Herr Nicolai, Buchhändlers allda in der Marienville. Es ist was besonders, daß dieses Kind, ohngeachtet es noch keine Octave greifen kann, doch die schwersten Clavierstücke ohne Anstoß nach den Noten spielt, u. als ich ihr bey dem ersten Besuche eine schwere Stelle von springenden Octaven mit der linken Hand vorspielte, in Meynung, daß es ihr unmöglich seyn sollte mir solches nachzumachen, mußte ich mit Verwunderung hören, daß sie den Augenblick mir solches nachspielte mit eben solcher Geschwindigkeit, ohngeacht sie mit den Fingerchen springen mußte. Sie ist zu Leipzig den 25 Febr. 1738. geboren, woselbst ihre Eltern zuvor gelebet, u. im 3ten Jahre nach Pohlen gekommen. Zu dieser Zeit war schon das Singen den ganzen Tag ihr Vergnügen, welches sich aber, da man sie zur Schule gehalten, verlohren. In ihrem sechsten Jahre zeigte sich eine ganz besondere Liebe u. Fähigkeit zum Clavier, dergestalt, daß sie dasjenige, was ihrer ältern Schwester von ihrem Lehrmeister war auf dem Clavier gewiesen worden, nach dessen Wegsehn, nach dem Gehöre spielte, ja auf eine Menuet dichtete u. ihre Gedanken auf dem

Clavier herausbrachte. Da der Vater dieses sah, ließ er ihr die Noten lernen, welche sie binnen 14 Tagen zu Anfang des 1744ten Jahrs begriffen, u. gleich wenige Tage darauf etliche Menuets u. Pohlische Tänze nach Noten spielen konnte. Von dieser Zeit an ist sie beständig unterrichtet worden, u. in zwey Jahren so weit gekommen, daß sie im Stande gewesen zur Zeit des Reichstages 1746 verschiedene fürstl. u. andere hohen Personen mit Concerten auf dem Clavichymbel, die sie nach Noten gespielt, zu vergnügen, welches allerdings von einem Kinde von 8 Jahren was besonders ist. Jezo lernet sie den Generalbaß u. ist gar kein Zweifel daß sie nicht in kurzer Zeit solchen begreifen u. bald in der Composition auch gute Fortschreitungen machen sollte, indem sie dermalen schon zu componiren anfängt, ob sie es schon noch nicht gelernet. Ich wünsche diesem lieben Kinde nichts mehr als dauerhafte Gesundheit, so weiß ich gewiß, daß nach wenigen Jahren eine Virtuosin aus ihr werden wird, die ihres gleichen an jungen Jahren schwerlich haben wird.

Dresden.

Hier wird der vortreffliche Kirchencomponist, **Johann Dismas Zelenka**, sehr bedauert, als welcher den 22 Dec. 1745 gestorben ist, da die Preußen etliche Tage zuvor, nämlich den 18 Dec. Dresden besetzt u. eingenommen hatten. Seine prächtigen Tutti, schöne Fugen, u. überhaupt die besondere Geschicklichkeit im Kirchenstyl sind allen wahren Kennern der Musik genau bekannt. Se. Hochwohllehrwürden P. Breunich, Soc. Iel. haben dessen Stelle erhalten, dessen Geschicklichkeit im Kirchenstyl gleichfalls gerühmet wird.

Im vorigen Jahre, im Frühlinge, kam Herr **Caresini**,

stini, ein berühmter Castrat u. Contraaltist aus Venedig hieher, um sich hören zu lassen. Zu Ende des Junius reifete er nach Bayreuth, allwo er sich bey der Opera anheischig gemacht. Auf dem Wege wäre er bald zu einem großen Unglücke gekommen, indem er zwischen Chemnitz u. Lichtenstein mit dem Postillon in einen so großen Streit gerathen, daß er diesem mit dem Messer einige Stiche bengebracht, so daß man an des Postillons Aufkommen zweifelte, worüber Herr Carastini gefangen genommen worden. Weil es aber an Mittelspersonen nicht gefehlt, u. der Postillon sich wieder besserte, so kam er unter Caution von etlichen hundert Thalern wieder loß. Dieser Virtuos wird sich hier künftiges Frühjahr nebst noch einem andern aus Italien auf eine Opera einfinden. Eben zu der Zeit nämlich zu Ende des Junius vorigen Jahrs sandte sich bey Gelegenheit des Landtages eine Gesellschaft Operisten ein, wovon die Hauptsängerin Donna Mazzoni, die andere Giacomazzi war, die gemeiniglich eine Mannsperson vorstellt, u. ihre Rolle sonderlich wohl spielt. Der Tenorist, als das Haupt von ihnen, heißt Cannini. Sie führen auch ihre Tänzer mit sich, wovon der Meister Herr Porzi heißt u. ein geschickter Mann ist. Diese italienische Opernbande ist bald in Hamburg, bald in Prag, Leipzig u. auch hier, wo man ihnen einen leichten Schauplaß von Holz im königl. Zwingergarten aufgeschlagen, worauf sie unter ziemlichen Zugange, zumal da der Hof öfters daselbst erschienen, drey Opern vorgestellt. Die erste war *Argenide*, ein Basticcio, das ist, von allerley Favoritarien verschiedener Componisten zusammengelesen. Die andere die schöne Oper Herr Capellm. Bassens, *Clemenza di*

Tito.

Tito. Die dritte Artaxerxes von Herrn Vinci. Sie haben damit zehn Wochen die Zuschauer unterhalten u. vergnügt, da aber Ihre Majestät nach Pohlen giengen, reiseten sie gleichfalls ab. Ben diesen Opern hat kein königl. Musikus, weder auf dem Schauplatz noch im Orchestre was zu thun gehabt.

Brüssel.

Man hörete von dort vergangenen Herbst, daß ein Opernwesen unter der Aufsicht Hr. Curpis, eines Bruders der berühmten Operntänzerinn in Paris, Jungf. Camargo, soll angeleget werden. Es freuet mich, daß die Opern, u. also hauptsächlich die Musik, nicht nur an den meisten großen Höfen in Europa in Gnaden stehet, sondern daß auch in großen Städten solche je mehr u. mehr empor kommen; Allein ich wünsche zu gleicher Zeit, daß so wohl die Poeten die Opern besser nach den Regeln der gereinigten Schaubühne abfassen, als auch die Componisten solche besser, als insgemein zu geschehen pfl eget, den Leidenschaften gemäß ausdrucken, kurz, daß so wohl die Poeten als Componisten die wahre Weltweisheit recht fleißig studiren möchten, damit das gemeine Wesen sich daraus erbauen kann, ich meyne daß die Tugend u. guten Sitten dadurch befördert werden, welches der wahre Endzweck der Opern seyn soll. Wo nicht, so sagt man vernünftig mit dem Phædro: Nisi vile est, quod facimus, stulta est gloria.



Tab. I. part. III. Tom. III. Bibliothecae musicae

canone aperto

fig 1

The image displays a handwritten musical score on ten staves. The title at the top is "Tab. I. part. III. Tom. III. Bibliothecae musicae". Below the title, the first staff is labeled "canone aperto" and "fig 1". The subsequent staves are labeled "fig 2", "fig 3", "fig 4", "fig 5", "fig 6", "fig 7", "fig 8", "fig 9", and "fig 10". The notation is in a historical style, featuring various clefs (treble and bass), time signatures (including 3/4, 2/4, and 3/8), and a variety of note values (minims, crotchets, quavers, and sixteenth notes). The music is written in a single system, with each figure occupying one staff. The notation includes many accidentals (sharps, flats, and naturals) and rests. The handwriting is in a cursive script typical of 17th or 18th-century musical manuscripts.

Tab II part III Tom III Bibl. mus
figi Canone a 4 al. Reverscio

This is a handwritten musical score for a 4-part canon. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (primarily one flat), time signatures (mostly common time, 'C'), and note values (half notes, quarter notes, eighth notes). The score is divided into sections by vertical bar lines. The first section is labeled 'figi' and the second section is labeled 'al. reverscio'. The third section is labeled 'fig 3' and the fourth section is labeled 'fig 4'. The notation is in a historical style, with some ligatures and specific note heads. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Tab III part III Tom III Bibl mus

The image displays a handwritten musical score on aged paper. The title at the top is "Tab III part III Tom III Bibl mus". The score is organized into two systems, each consisting of four staves. The first system is marked "fig 1" and the second system is marked "fig 2". Each system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first system concludes with a double bar line, and the second system also concludes with a double bar line. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age and wear.

Tab II part III Tom III Bibl. mus
figi Canone a 4 al Reverscio

This handwritten musical score is for a 4-part canon, labeled 'figi Canone a 4 al Reverscio'. It is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals. The score is divided into sections by vertical bar lines. The first section is marked 'fig 2' and the second section is marked 'fig 3'. The phrase 'al reverscio' appears three times, indicating sections where the music is played in reverse. The notation is in a historical style, with some staves showing multiple voices or parts. The paper is aged and the ink is dark.

Sab III part III Tom III Bibl mus

This is a handwritten musical score on a single page. The title at the top is "Sabb III part III Tom III Bibl mus". The score is written on ten staves, organized into three systems of three staves each. The first system is marked "fig 1" and the second system is marked "fig 2". The notation includes various musical symbols such as clefs (treble and bass), a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notes are primarily half and quarter notes, with some rests. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscript notation. The paper appears aged and slightly discolored.

Tab N° part III Tom. III Bibl. mus

fig 1

fig 2 al roverso

fig 3 mot retrogr

fig 4

fig 5

contra punto doppio alla zorna

fig 6

fig 7

roffato

reversato

Tabl' part III Tom III Bibl' mus'

The image shows a handwritten musical score for a lute or guitar, titled "Tabl' part III Tom III Bibl' mus'". The score is written on six systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript. The first system is marked "fig 1", the second "fig 2", the third "fig 3", and the fourth "fig 4". The fifth and sixth systems do not have figure numbers. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system is in G major (one sharp) and common time (C). The second system is in F major (one flat) and common time (C). The third system is in G major (one sharp) and common time (C). The fourth system is in G major (one sharp) and common time (C). The fifth system is in G major (one sharp) and common time (C). The sixth system is in G major (one sharp) and common time (C). The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

Tab. VI part. III. Tom III Bibl. mus

The image displays a handwritten musical score, identified as 'Tab. VI part. III. Tom III Bibl. mus'. The score is organized into six systems, each consisting of two staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system is marked 'Fig. 1.' and the second 'Fig. 2.'. The third system includes a 'crescendo' marking. The fourth system is marked '3/8' and '3/8'. The fifth system is marked '3/8' and '3/8'. The sixth system is marked '3/8' and '3/8'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, such as 'crescendo' and '3/8'. The score is written in a historical style, with various note values, rests, and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, such as 'crescendo' and '3/8'. The score is written in a historical style, with various note values, rests, and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, such as 'crescendo' and '3/8'.

Tab VII part. III Tom. III Bibl. mus.

Handwritten musical score for Tab VII part. III, Tom. III, Bibl. mus. The score consists of six systems of two staves each. The first system is labeled 'fig 1' and the second 'fig 2'. The third system is labeled 'inverso'. The fourth system is labeled 'fig 3'. The fifth system is labeled 'inverso'. The sixth system is also labeled 'inverso'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals.

Tab VIII part III Tom. III Bibl. mus.

Fig 1 4323423 25 43234323

Fig 2 7 5 7 5 5

Fig 3

Encloumento

sw 4.

Tab. IX. part III. Tom. III. Bibl. mus.

The musical score is written on ten systems, each consisting of two staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into four groups of two systems each, with each group labeled with a figure number (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4) and the word "Evolutio".

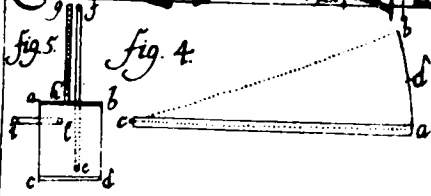
Fig. 1. Evolutio.

Fig. 2. Evolutio.

Fig. 3. Evolutio.

Fig. 4. Evolutio.

Tab. X. part. III Tom. III Bibl. mus.



Tab XI part III Tom III Bibl nuy
fig 1.



fig 3.



fig 4.

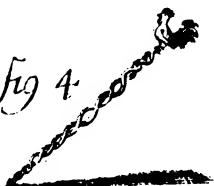


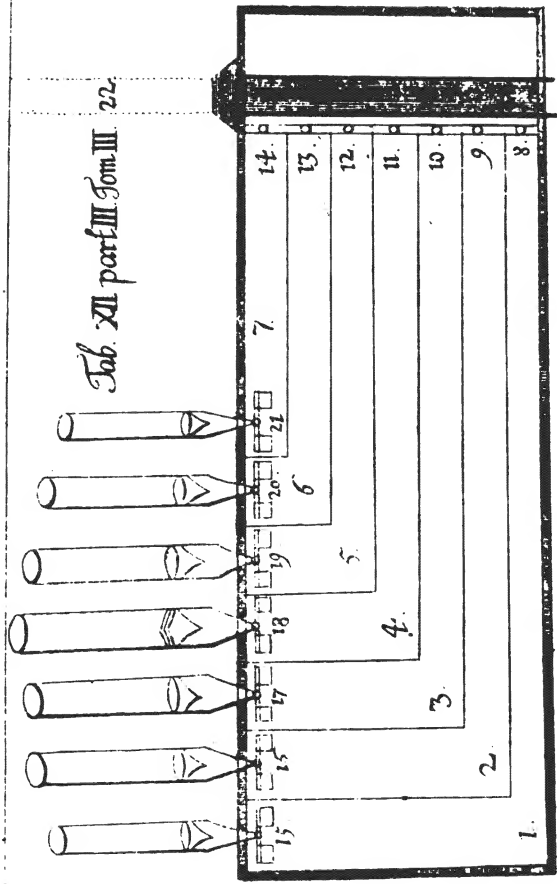
fig. 5.



fig. 6.



Tab. XII part III Tom. III 222



Musikalische Bibliothek,

oder

Gründliche Nachricht
nebst unpartheyischem Urtheil
von alten und neuen

musikalischen Schriften
und Büchern,

worinn alles,

was aus der Mathematik, Philosophie
und den andern Wissenschaften zur Ver-
besserung und Erläuterung, sowohl der theoretischen,
als practischen Musik gehöret, nach und nach
beygebracht wird.

Des dritten Bandes
Vierter Theil.
mit dreyzehn Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1752.

Im Mizlerischen Bucherverlag.

Inhalt.

- I. Erste Sammlung eigener Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen und Auszüge der Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, welche bestehet:
 - 1) aus D. Lorenz Mizlers ungebundener Uebersetzung von Horazens Dichtkunst, durchgehends auf die Musik angewendet.
 - 2) D. Georg Venzky Auszug aus Rollins Abhandlung von der Musik.
 - 3) Ebendesselben Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer.
 - 4) Ebendesselben Auszug aus Wilhelm Jchovs Coniectaneis in Psalmorum titulis.
 - 5) Christoph Gottlieb Schröters Anzahl und Eig der musikalischen Intervallen.
 - 6) Georg Philip Telemanns neuen musikalischen System.
 - 7) C. G. Schröters Beurtheilung des neuen musikalischen Systems Herrn Telemanns.
- II. C. G. Schröters Beurtheilung der zweyten Auflage des kritischen Musikus.
- III. Subprior Meinard Spieß, Tractatus musicus compositorio - practicus.
- IV. Vermischte musikalische Nachrichten.

Er. Hoch- Reichs- Gräfl. Excellenz,
Dem
Hochwürdigem und Hochgebohrnen
H E R R N,
Herrn Heinrich,
des Heil. Röm. Reichs Grafen
von OCIESZYNO-
Brühl,

Freyherrs zu Forsta und Pfördten,
Starosta zu Polannem, Lipinsk u. Piaszno,
Bogt zu Bromberg,
Herrn zu Sierakow und zu Niechanow,
Erb- Lehn- und Gerichtsherrn auf Gan-
glos, Cömmern, Nischwitz, Grochwitz, Lindenau,
Lichtenau und Seyfersdorf, 2c. 2c.
des Pohlischen weißen und Preussischen
schwarzen Adler Ordens,
ingleichen
des Russischen St. Andreas Ordens
Rittern,

**Er. Königl. Majest. in Pohlen und
Chursfürstl. Durchl. zu Sachsen
Premier Ministre,
Geheimden Cabinets- und Conferenz-
Minister,
wirklichen geheimen Rath,
General von der Infanterie,
Oberkämmerer, Kammerpräsidenten,
Obersteuer- und General-Accisdirector,
General-Feldzeugmeister der
Republik Pohlen,
Generalcommissario der balthischen
Meerporten,
Commendanten der Sächsischen
Leibgarde in Pohlen,
Obristen über ein Regiment chevaux legers,
und ein Regiment zu Fuß,
des Hochstifts zu Meissen Capitularen
und Probst zu Budissin &c. &c.**

Meinem gnädigsten Herrn.

Hochwürdiger,
Hochgebohrner Reichsgraf,
Gnädigster Herr!

Ew. Hoch- Reichsgräfl.
Excellenz besondere
Huld und Gnade gegen ieder-
mann, und insbesondere gegen die-
jenigen, welche sich derselben wür-
dig machen, giebt mir gegründete
Hoffnung, Dieselben werden
dieses mein Unterfangen mit gnä-
digen Augen anzusehen geruhen,
X 3 und

und gnädigst erlauben, Ew.
Hoch-Reichsgräfl. Excellenz,
als derjenigen hohen Person, wel-
che für das Wohlsenn von Pohlen
und Sachsen so unermüdet wa-
chet, von meinen wenigen Neben-
arbeiten unterthänig Rechen-
schaft geben zu dürfen, wozu ich
mich um so viel mehr verbunden
achte, ie mehr mein zeitliches Glück
von Pohlen und Sachsen abhän-
get. Schon seit zehn Jahren ha-
be mich beflissen, was nützlich
in verschiedenen Wissenschaften zu
schreiben und zu erfinden, und mich
nach den wenigen von Gott gege-
benen Kräften, dem gemeinen Be-
sen, so viel möglich, brauchbar zu
machen, und was die Musik an-
langt,

langt, so glaube Gelegenheit gegeben zu haben, daß man nun viele Wahrheiten derselben aus der Mathematik und Physik besser einsehen kann, als vor diesem, wovon diese Schrift einiges Zeugniß geben kann. Da nun meine Begierde, dem gemeinen Wesen zu dienen, und mich sonderlich in der Arzneykunst demselben nützlich zu machen, immer stärker wird, meine Schwäche aber mich in verschiedenen zum gemeinen Besten abzielenden Unternehmungen verhindert, so nehme ich zu Ew. Hoch- Reichsgräfl. Excellenz besondern Huld und Gnade die ehrfurchtsvolle Zuflucht, mit unterthänigster Bitte, Hochdieselben möchten in Gnaden sich gefallen lassen, meinen ge-

X 4 ringen

ringen Bemühungen in den Wissen-
schaften durch Dero angebohrnen
hohen Huld den völligen Trieb und
Gang zu geben. Das Wesen, so
alles regieret und alles Gute beloh-
net, segne davor Dero Hoch-
Reichsgräfl. hohes Haus,
und lasse es grünen und wachsen bis
an der Welt Ende. Besonders er-
halte und stärke es die Gesundheit
Dero hohen Person bis in die
spätesten Jahre. Ich aber ersterbe
in vollkommener Ehrfurcht

Em. Hoch-Reichsgräfl.
Excellenz,
Meines gnädigsten Herrn,

unterthänigster Diener,
Forenz Mizler,
Phil. et Med. Doct. Pr. V.



Vorrede.

Ich liefere denen Liebhabern der musikalischen Litteratur nun den dritten Band der musikalischen Bibliothek in die Hände, woben ich um Verzeihung bitten muß, daß ich damit so lange ausgeblieben. Mein Schicksal, so mich nach Pohlen geführt, und bis hieher darinne wider meine Neigung hält, hat mich mit solchen Arbeiten überhäufet, daß ich an die Musik, welche bey mir ohnedem nur ein Nebenwerk ist, wenig denken können. Nichts destoweniger bin ich doch gesonnen, diese Schrift in Zukunft geschwinder fortzusetzen,

Vorrede.

setzen, und der Musik in meinen wenigen Nebenstunden, da ich einmal angefangen, ferner einige Dienste zu erzeigen, welches mir um so viel nöthiger zu seyn scheint, je weniger Gelehrte sich zur Zeit noch um die Musik auf den deutschen Academien bekümmern, da doch solche derselben Bemühungen um sie gar wohl verdienet, indem sie nicht nur mit der Poesie genau verbunden, sondern auch eine wirkliche mathematische Wissenschaft ist, und in der Kette der Wissenschaften ein großes Glied ausmachet.

Uebrigens kann man aus diesem Bande sehen, daß ich mir Mühe gebe, nichts vorzutragen, so nicht zur Aufnahme und Erläuterung der Musik dienen könnte, und daß ich von den leichter zu begreifenden Wahrheiten zu den schwerern fortschreite, welches auch in der Folge geschehen wird. Geschrieben zu Warschau, den 18 Aug. im Jahr 1752.

Erste



Erste Sammlung
eigener Schriften, Abhandlungen,
Beurtheilungen u. Auszüge der Mit-
glieder der Societät der musikalischen
Wissenschaften,
welche bestehet aus
D. Lorenz Mizlers
ungebundener
Uebersetzung von Horazens Dichtkunst,
durchgehends auf die Musik angewendet.

S In Maler würde seine Thorheit deutlich an den Tag legen, wenn er auf einen Pferdehals einen schönen Frauenzimmerkopf setzen, ferner verschiedener Thiere Glieder anbringen, allerhand Federn daran malen, u. endlich einen Fischschwanz anhängen wollte. Müste man nicht über ein solches Gemälde lachen? a) Ist denn

a) *Humano capiti cervicem pictor equinam
lungere si velit, et varias inducere plumas,
Vndique*

denn aber ein musikalisches Stück nicht einem solchem Bilde ähnlich, das wie ein Traum eines Kranken, aus allerhand widersprechenden u. unähnlichen Melodien zusammen gesetzt, so daß weder Kopf, noch der Leib, noch der Fuß mit einander übereinstimmen. b) Man sagt zwar: Den Malern u. Poeten, wir wollen hinzusetzen, u. auch den Componisten, ist alles erlaubt, sie können ihren Einfällen willkürlich nachhängen: c) Wir wissen solches gar wohl, u. wollen ihnen gar gerne ihre Freyheit zugestehen, wenn sie nur mit der Vernunft begleitet ist, u. wir bedienen uns solcher selbst; Nur aber muß man nicht widersprechende u. sich nicht zusammenreimende Dinge mit einander verbinden. d) Bey einer Trauermusik soll man die offenen Trompeten u. die heroischen Pauken nicht gebrauchen, u. sich bey Hochzeitcantaten nicht der Lamenten bedienen. Bey Freudenfesten soll man nicht die erbärmlichsten Dissonanzen hören lassen.

Insgemein sänget man prächtig u. erhaben an, u. flicket, so zu sagen, einen u. den andern Purpurstreif

Vndique collatis membris, vt turpiter atrum
Definat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admitti risum teneatis amici.

b) - - - vt nec pes, nec caput vni
Reddatur formae.

c) - - - pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

d) Scimus et hanc veniam petimusque damusque
vicissim,

Sed non vt placidis coeant immitia. . .

purstreif mit ein. e) Man macht allerhand Col-
laraturen, unvermuthete Ausschweifungen, u.
ganz fremde Sätze, wenn man eine Heldin besün-
gen, seiner Geliebten ein musikalisches Opfer dar-
reichen, die Traurigkeit in Noten, oder ein unschul-
diges natürliches Leben vorstellen, oder einem durch
angenehme Felder schnell fließenden Strom nach-
ahmen will. Dieses alles ist an u. für sich gut, wenn
es am rechten Orte steht; Allein hieher schickte
sich es nicht. f) Du kannst vielleicht vortreffliche
Concerten für das Clavier setzen, was hilft dir aber
dieses zu der Zeit, wenn du den bußfertigen Zöllner
sollst singen lassen? Viele Componisten fangen
prächtigt, hoch u. feurig an, und am Ende sind
stumm u. kalt. Alles was man setzt, soll einfach
u. mit einander übereinstimmend seyn. g) Es
soll nicht alles buntscheckicht durch einander gehen,
sondern nur ein Hauptsatz seyn, der aber nach Be-
schaffenheit der Umstände wohl ausgearbeitet.

Jedoch der meiste Theil wird vom falschen
Schein des Guten betrogen. Mancher will kurz
u. nachdrücklich setzen, u. darüber wird er dun-
kel. Ein anderer will recht natürliche Melodien
hervorbringen, u. dadurch klingt es ganz lahm u.
stumm. Dieser will erhabene Gedanken zeigen, u.

Es 2

wird

-
- e) *Inceptis grauibus plerumque et magna professis
Purpureus late qui splendeat, vnus et alter.
Assuitur pannus.*
- f) *Sed nunc non erat his locus. . . .*
- g) *. . . Amphora coepit
Institui, currente rota cur vireus exit?*

wird dadurch schwülstig. Wer gar zu furchtsam u. vorsichtig ist, der kriecht leicht an der Erde. Wer auf eine verschwenderische Art so viele Veränderungen bey einer einzigen Sache machen will, der malet leicht die Fische in den Wald, u. das Wild in die See. Man kann gar leicht in Fehler verfallen, eben zu der Zeit, da man sich bemühet von solchen frey zu seyn, wenn man nicht die gehörige Geschicklichkeit darzu besizet. h) Mancher wendet allen seinen Fleiß auf etliche künstliche Gänge, u. auf ein paar geschickte Klauseln, die sich wohl ausnehmen, das Hauptwerk des musikalischen Stückes aber ist roh u. unausgearbeitet, u. im Ganzen ganz unvollkommen. i) Lieber wolte ich ein krummes Nasenbein haben, als ein solches Stück verfertigen. Ihr Herren Componisten! sehet in solchen Arten der Composition, die ihr wohl verstehet, u. untersuchet wohl, wie weit eure Kräfte gehen. Wer dasjenige vornimmt, wozu er sich am besten schicket, dem wird es weder an Kunst noch

h) Maxima pars vatum.

Decipimur specie recti, brevis esse laboro,
Obscurus fio, sectantem lenia, nerui
Deficiunt animique; professus grandia, turgēt:
Serpit humi, tutus nimium, timidusque procellas.
Qui variare cupit rem prodigialiter vnam,
Delphinum syluis appingit, fluctibus aprum,
In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

i) Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,
Non magis esse velim, quam pravo viuere naso.

noch guter Ordnung fehlen. k) Hierinn wird die wahre Ordnung u. Schönheit bestehen, wo ich mich nicht sehr irre, daß man nicht gleich das beste hören läßt, u. so zu sagen, vornen ansetzet, sondern nach u. nach entdeckt, u. die Ideen, wie in den trefflichen Malereyen dergestalt mit einander verbindet, daß eine die andere erhebet, u. die Hauptdinge am gehörigen Orte stehen. l) Ein Componist muß das Gute zu wählen, u. das Böse zu verwerfen wissen. m)

In Hervorbringung sowohl melodischer als harmonischer neuer Sätze muß man nicht zu verwegen seyn. Man wird wohl gesetzt haben, wenn man die schon bekannten Sätze nach den Umständen eingerichtet, u. sie dadurch neu gemacht. Kommen aber Fälle vor, da man ganz außerordentliche u. neue Sätze wohl anbringen kann, so wird man einem Componisten dergleichen Freyheit, wenn er sich solche mit Klugheit u. Bescheidenheit genommen, gar gerne zugestehen. n) Man hat auch nicht Ursache von dem eingeführten Geschmack in der Musik abzugehen, wenn er nur nicht wider die

Es 3

Grund.

k) Sumite materiam vestris - - - aequam
Viribus, et versate diu, quid ferre recusent
Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deferet hunc nec lucidus ordo.

l) Ordinis haec virtus erit - - -
Ut iam non dicat, iam nunc debentia dici
Pleraque differat, et praesens in tempus omittat.

m) Hoc amet, hoc spernat. - - -

n) Indicii monstrare recentibus abdita rerum
- - - Dabitur licentia sumta prudenter.

Grundregeln der Musik u. die Nachahmung der Natur streitet. Doch kann man auch niemand verwehren, wenn er seine Stücke auf eine andere Art einkleiden, u. die eingeführte Mode in etwas auf eine vernünftige Art verändern will. Die Freiheit, die sich hierinn Lulli genommen, die kann sich auch ein anderer vorragender Componist nehmen. Hat nicht Sethus Calvisius, Bononcini, Marcelli, Lotti es eben so gemacht? Hat nicht Händel was prächtiges u. nachdenkendes vor andern, u. einen eigenen Geschmack? Hat nicht unser Haffe was anmuthiges u. leicht in die Sinnen fallendes, u. einen von andern unterschiedenen Geschmack? Unterscheidet sich nicht unser Braun durch sein gründliches Denken von andern. Es ist allezeit erlaubt gewesen, u. wird auch allezeit erlaubt seyn, daß man in der äußerlichen Einkleidung musikalischer Stücke, als einem Nebendinge, sich nicht schlechterdings nach andern richten darf.

So wie jährlich die Blätter an den Bäumen sich verändern, u. die vorhergehenden abfallen, so gehet es auch mit der äußerlichen Einkleidung der Musik. Die alte Mode kommt ab, u. die davor neu erfundene wird beliebt, u. kommt in die Aufnahme. o) Wir sowohl als unsere Werke sind eitel, u. der Sterblichkeit unterworfen.

Der

-
- o) Vt Syluae foliis pronos mutantur in annos
 Prima cadunt: ita vetus interit aetas
 Et iuuenam ritu florent modo nata videntque.

Der Julius Cäsar, u. nach ihm Augustus haben die lucrinische See mit dem Meer vereinigt, u. zu einem sichern Aufenthalt der Schiffe gemacht. Ein königliches Werk. Augustus hat den Pomptinischen Morast austrocknen, u. hinein säen lassen. Man hat den für die Fruchtbarkeit der Felder schädlichen Lauf der Tyber geändert, u. sie einen bessern Weg nehmen heißen. Allein dieß alles ist wieder vergangen, so herrlich u. vortrefflich es auch war. Wie sollte denn die Mode, oder die äußerliche Einkleidung in der Musik nicht auch mit der Zeit vergehen. Es wird nach einer Folge verschiedener Jahren vieles wieder hervorgebracht werden, was ich verlegen ist, u. was dormalen neu ist, wird wieder ins Abnehmen kommen, wenn es die Mode, nach welcher man sich in diesem Stücke richten muß, so haben will. p)

Wie die erhabene Schreibart in Besingung großer Thaten der Könige u. Feldherren, u. des Kriegsfeuers einzurichten sey, haben einige, wie-

Es 4

wohl

p) Debemur morti nos nostraque; siue receptus
 Terra Neptunus classes aquilonibus arcet,
 Regis opus: sterilisue diu palus aptaque remis
 Vicinas vrbes alit, et graue sentit aratrum.
 Seu cursum mutauit iniquum frugibus amnis
 Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt,
 Nedum (*signorum*) stet honos et gratia viuax.
 Multa renascentur, quae iam cecidere: cadentque
 Quae nunc sunt in honore - - si volet usus
 Quem penes arbitrium est, et ius et norma
 (*canendi*).

wohl noch nicht ausführlich, gezeigt. Die mittelmäßige Schreibart, sowohl allein, als mit der niedrigen vermischt, wurde anfänglich nur zur Ausdrückung der Liebe u. Freude, u. auch in Oden gebraucht, nach der Zeit aber ist sie auch zur Ungebühr in die Kirche eingeführt worden. Zu welcher Zeit u. von wem solches geschehen, ist so leicht nicht auszumachen. q) Orazio Vecchi erfand die Opera, welche nichts anders als musikalische Trauer und Lustspiele sind. Sie können sowohl den Verstand, als die Ohren ergößen, wenn die Musik der Poesie gemäß, u. so eingerichtet wird, daß die erstere die letztere nicht verdunkelt. Der Schöpfer hat denen Menschen die herrliche Musik geschenkt, daß sie ihn sowohl in seinem Tempel auf eine prächtige u. andächtige Art damit loben u. ehren, als auch sich selbst damit ein reines u. unschuldiges Vergnügen machen sollen. Sie dienet die Regenten aufzumuntern, dem Soldaten einen Muth zu machen. Man kann sich in Privatzimmern damit vergnügen, u. sie läßt sich auch auf der Schaubühne zu Bewegung der Leidenschaften, solche zu reinigen u. zu stillen, mit Nutzen gebrauchen. Wer aber diese verschiedene Arten der Composition, die Eigenschaften des Kirchen-Theatral- u. Kammerstücks nicht versteht, u. immer wider die Regeln derselben fehlt, kann denn solcher ein Componist heißen? Warum will man denn

denn aus einer unzeitigen Scham lieber hter unwissend seyn, als solches lernen. r)

Oden die keine heftige Leidenschaften in sich halten, sollen nicht in der erhabenen Schreibart abgefaßt seyn. Hingegen klinget es gar elend, wenn das Leiden u. Sterben Christi in der Kirche auf eine niedrige u. platte Art abgesungen wird. Alles muß wohl ausgelesen, nach den Umständen eingerichtet, u. am rechten Orte angebracht werden. s) Bisweilen kann auch die mittlere u. niedrige Schreibart sich erheben, wenn die Worte, so einen Zorn, Großmuth, u. s. f. bedeuten, es so mit sich bringen. Die erhabene Schreibart kann sich auch herunter lassen, wenn heftige Klagen, u. große Traurigkeit vorkommt, damit solches den gehörigen Eindruck bey den Zuhörern durch die natürliche Vorstellung verursache. Ein Singstück muß nicht nur der Harmonie nach, u. nach den Regeln der Composition abgefaßt seyn, sondern es muß auch die Melodie sich wohl zu den Worten schicken, u. den Zuhörer nach dem Inhalt der Worte bewegen. t) Gleichwie bey frohen Handlungen fröhliche u. lachende Melodien vorgebracht werden, so muß man auch bey Trauerfällen erbärmliche u. weinende Melodien hören.

Es 5

-
- r) Descriptas servare vices operumque colores
Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta Salutor?
Cur nescire, prudens prae, quam discere malo?
- s) Singula quaeque locum teneant fortita decenter.
- t) Non satis est pulcra esse - - - dulcia sunt,
Et quocumque volent animam auditoris agunto.

lassen. - Wenn ich weinen soll, mußt du erst einen Schmerz durch eine klägliche u. erbärmliche Melodie ausdrücken, alsdenn wird mich dein Unglück rühren. Wo du aber dieses sehr kaltfinnig thust, so werde ich entweder schläfrig werden, oder dich auslachen. Auf einen traurigen Text schickt sich nur eine traurige Melodie, auf einen zornigen eine eifrige, auf einen scherzenden eine freye, und auf einen ernsthaften eine ernsthafte Melodie. v)

Die Natur hat unserer Seele die Eigenschaft bengelegt, daß sie verschiedener Leidenschaften anzunehmen fähig ist. Wenn diese wirklich zornig u. rachgierig ist, oder von sehr großen Kummer u. Angst niedergeschlagen, wird sie ihre Leidenschaft auch mit besonderer Lebhaftigkeit ausdrücken, u. andern natürliche beybringen können. x)

Wenn die Person anders singt, als es sich für sie schickt, so wird man drüber lachen. Anders muß man den Knecht, anders den Herrn, anders eine mächtige Dame, anders eine geschäftige Amme, anders einen Kaufmann, anders einen Bauer singen

-
- v) Vt ridentibus arrident, ita flentibus adsunt
 Humani vultus. Si vis me flere dolendum est
 Primum tibi ipsi: tunc tua me infortunia laedent.
 - - - Male si mandata loqueris
 Aut dormitabo aut ridebo. Tristia moestum
 - - verba decent: irarum plena minarum,
 Ludentem lasciva, seuerum seria (*cantus*),
 y) Format enim natura prius nos intus ad omnem
 Fortunarum habitum: iuuat aut impellit ad iram,
 Aut ad humum moerore graui deducit et angit,
 Post effert animi motus interprete lingua.

gen lassen. y) Anders singt ein Franzos, anders ein Italiener, anders ein Deutscher, anders ein Engländer. Entweder richte dich nach den Gemüthsarten dieser Leute, wenn du sie vorstellst, oder so du selbst was neues ausdenken willst, so mache nichts ungereimtes.

Soll der Achilles in einer Oper auftreten, so muß er hurtig, hart, zornig und unerbittlich sich bezeugen, u. auch so singen. Er muß nach keinem Recht, nach keinem Gesetze was fragen, sondern sich nur auf seine Waffen verlassen. Die Medea muß frech und unüberwindlich, die Ino kläglich, der Ixion verstockt u. treulos, die Io flüchtig, der Orestes traurig sich hören lassen. z) Wenn man überhaupt Personen singend aufführen will, so muß man allezeit derselben Charactere vom Anfange bis zu Ende gleich gut beobachten. aa) Es ist öfters sehr schwer dergleichen Charactere durch Töne auszudrücken. Man wird leichter einen

hier-

y) Si (*cantantis*) erunt fortunis absona dicta

- - - tollent - - - cachinnum.

Intererit multum Dauid (*nunc cantet*) an herus:
Maturus ne senex, an adhuc florente iuventa
Fervidus: an matrona potens, an sedula nutrix
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli.

z) - - - Honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata: nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io, vaga, tristis Orestes.

aa) - - - - - seruetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

hierinn glücklichen Componisten nachahmen, als selbst in Ausdruck derselben was neues hervorbringen können. Es kann aber ein Componist gar wohl anderer rechtschaffener Componisten Melodien u. harmonische Sätze sich zu Nutzen u. eigen machen, wenn er nur die gehörige Kunst u. Wiß in der Nachahmung anzuwenden weiß, u. nicht an der Reihe der Töne, der Mensur, u. wohl auch gar der Tonart, gleich einen slavischen Uebersetzer, kleben bleibt, oder, als ein unglücklicher Nachahmer am unrechten Orte sie also anbringeret, da sie sich weder schickt, noch ausführen läßt. ^{bb)}

Im Anfange eines großen musikalischen Stückes, u. sonderlich eines Singstückes soll man nicht auf einmal so stolz u. schwülstig anfangen, u. wenn ja nach Beschaffenheit der Umstände man sich gleich im Anfange feurig hören läßt, so hat man sich wohl in Obacht zu nehmen, daß man nicht in der Mitte matt werde, u. endlich gar kalt aufhöre. Man wird sich sonst dem alten römischen Pritschmeister Nævius gleich machen, welcher in einem schlechten Gedichte die Lebensumstände des Priams zusammen gestoppelt, u. also prächtig angefangen:

Ich will von Priams Glück u. edlen
Kriegen singen.

Allein

bb) Publica materies privati iuris erit, si
Nec circa vilem patulumque moraberis orbem:
Nec (*cantum cantu*) curaberis reddere fidus
Interpres: nec desilies imitator in arctum
Vnde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex,

Allein was hat der Großsprecher für Thaten gethan? Er war wie jener Berg, der erschrecklich freiste, u. hernach eine Maus gebahr. cc) Ein Componist soll vielmehr, in großen Stücken sonderlich, gut u. bescheiden anfangen, u. es hierinn dem Homer nachmachen, welcher sein Heldengedicht also anfieng:

Ihr Musen, zeigt mir den, der Trojens
Burg bestritten,
Und nach der Trucrer Fall, so vieler Völker
Sitten,
So manche Stadt gesehn.

Gottscheds Uebers.

Es wird mehr Wirkung haben u. annehmlicher seyn, nach dem Schatten das Licht zu sehen, als auf Bliß und Glanz; Finsterniß wahrzunehmen. dd) Durchgehends soll alles so eingerichtet seyn, daß der Anfang zu der Mitte, u. die Mitte zu dem Ende sich wohl schließt. ee)

Ein Componist, der also verlangt, daß man mit Lust ein Singstück, oder eine Oper vom Anfange bis

cc) Nec sic incipies, vt scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.

dd) Quando rectius hic, qui nil molitur inepte
Dic mihi musa virum, captae post tempora Troiae
Qui mores hominum multorum vidit et vrbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.

ee) Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

bis zum Ende anhören, u. ihm seinen Beyfall geben soll, der muß auch die Charactere der jüngenden Personen in Tönen nach ihrer Natur u. Alter geschickt abzubilden wissen. ff) Ein Kind so nun reden u. gehen zu lernen angefangen, spielt gerne mit seinen gleichen, ist zornig, u. auch gleich wieder gut, u. alle Stunden veränderlich. Ein Knabe, der keinen Aufseher mehr hat, suchet sich eine Freude mit Pferden, Hunden u. auf dem Felde zu machen, u. nimmt gar leicht die Laster, so wie das Wachs die Figuren an, hasset die ihn bessern wollen, bedenket nicht was ihn nützlich ist, verschwendet das Geld, ist stolz, bald fällt ihm dieses bald jenes ein, u. was er iso liebt, hasset er bald wieder. Im männlichen Alter, da man sich von diesen Neigungen frey macht, strebet man nach Gütern, Freundschaft u. Ehre, u. nimmt sich wohl in Obacht, daß man nichts thut, was die Reue gerne gleich wieder ändern möchte. Bei einem alten Manne finden sich viele Unbequemlichkeiten, sowohl wenn er sich immer vieles wünschet, u. dessen so er bekommen, sich enthält, u. es zu genießen sich nicht getrauet, als auch, wenn er alles furchtsam u. schläfrig unternimmt, u. aus Hoffnung eines langen Lebens alles aufschiebet, träge u. immer auf das Zukünftige bedacht ist, immer klaget, u. die Zeiten seiner Jugend lobet, u. junge Leute beständig bedrohet

ff) Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis;

drohet u. straft. Das Wachsthum der Jahre bringt viel gutes mit sich, u. das Alter nimmet solches wieder hinweg. Da also die Neigungen der Menschen so verschieden sind, so hat ein Componist sich wohl vorzusehen, daß er in der Oper einen alten Mann nicht wie einen Jüngling, u. einen Knaben nicht wie einen Mann singen läßt. Man muß allezeit auf die Umstände u. auf den Wohlstand sehen. gg)

In einer Oper stellt man entweder die Thaten wirklich auf der Schaubühne vor, oder man erzählt

gg) Reddere qui voces iam scit puer, et pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
Colligit ac ponit temere, et mutatur in horas.
Imberbis iuuenis, tandem custode remoto
Gaudet equis, canibusque et aprici gramine
 campi.

**Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
Vrilium tardus prouisor, prodigus aeris,
Sublimis cupidusque et amata relinquere pernix.
Conuersis Studiis, aetas animusque virilis
Quaerit opes, et amicitias, inferuit honori.
Commisisse cauet, quod innox mutare labore.
Multa senem circumueniunt incommoda, vel
quod**

Quaerit, et inuentis miser abstinet, ac timet uti;
Vel quod res omnes timide gelideque ministrat.
Dilator, spe longus, iners, auidusque futuri,
Difficilis, querulus, laudator temporis aëti,
Se puero, censor castigatque minorum.
Multa ferunt anni venientes commoda secum,
Multa recedentes adimunt. Ne forte seniles
Mandentur iuueni partes, pueroque viriles.
Semper in adiunctis aëueque morabimur aptis.

zählt nur die Nachricht davon. Was man aber höret, das dringt nicht so tief in das Gemüthe als was man selber mit seinen eigenen Augen gesehen. Lasterhafte Thaten aber darf man nicht wirklich auf der Schaubühne vorstellen. Man muß sie vor dem Zuschauer verbergen, u. nur mündliche Nachricht, daß sie geschehen, davon geben. Die Medea soll den Mord an ihren Kindern nicht in Gegenwart der Zuschauer öffentlich begehen. Der Atreus soll nicht Menschenfleisch auf der Schaubühne kochen, auch darf Progne in keinen Vogel u. Cadmus in keine Schlange sich verwandeln. Alles was auf diese Art auf der Schaubühne vorgehet, das hat keinen Beyfall, der Unwahrscheinlichkeit wegen. hh)

Die Fabel einer Oper soll in fünf Aufzügen abgetheilet seyn, u. man soll keinen Gott, keine Maschinen mit einmischen, als die sich schicken den Knoten der Fabel aufzulösen. Es sollen nicht leicht über drey Personen zugleich auftreten u. singen. Das Orchester soll sich nach dem Sänger richten, u.

hh) Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.
 Segnius irritant animos demissa per aurem,
 Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
 Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
 Digna geri, promes in scenam: multaque tolles
 Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
 Nec pueros coram populo Medea trucidet.
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus
 Aut in auem Progne vertatur, Cadmus in
 anguem.
 Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

und ihm so viel möglich beystehen, auch nichts zwischen den Aufzügen spielen, so sich nicht zur Sache schickt. ii) Ueberhaupt soll die Fabel der Oper so eingerichtet seyn, daß sie rechtschaffenen Leuten geneigt ist, guten Freunden Rath ertheilt, die Bösnigen besänftiget, u. gewissenhafte Personen liebt, die Tugend preiset, Recht u. Gerechtigkeit u. den Frieden handhabet, des Nächstens Fehler, wo sie dem gemeinen Wohl nicht schädlich sind, verheulet, u. die Götter, oder vielmehr das alles regierende Wesen bittet, den tugendhaften Armen glücklich zu machen, u. den stolzen Reichen zu stürzen. kk)

Kurz: die Oper soll nicht nur ein Ort des Vergnügens, sondern zugleich eine Schule der Tugend seyn.

Die Absicht der Instrumentalmusik bey einer Oper ist eigentlich, daß sie den Sänger nur begleitet

-
- ii) Neque minor, neu fit quinto productior actu
 Fabula, quae posci vult, et spectata reponi.
 Nec Deus intersit nisi dignus vindice nodus
 Inciderat: nec quarta loqui persona laboret.
 Actoris partes chorus, officiumque virile
 Defendat: neu quid medios intercinat actus,
 Quod non proposito conducatur et haereat apte.
- kk) - - bonis faueatque et concilietur amicis:
 Et regat iratos, et amet peccare timentes,
 - - - - - salubrem
 Iustitiam, legesque, et apertis ora portis.
 - - - - - tegat commissa, deosque precetur et oret,
 Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

ten u. unterstützen soll, welche sich zugleich auf das genaueste nach dem Texte der Oper richten muß. Es sind aber öfters die Operncomponisten hierinn so weit gegangen, daß sie die Instrumentalmusik mehr zu Betrübung des Sängers als zu desselben Unterstützung eingerichtet, und anstatt daß solche den Text zu beleben hätte dienen sollen, hat solche vielmehr denselben ganz unverständlich gemacht. Manchmal ist auch die Harmonie der Instrumente so verwirrt, so undeutlich, so schwülstig, u. so in einander gewebet, daß man nicht errathen kann, was für eine Leidenschaft der Componist damit ausdrücken wollen. Alle diese Fehler sind dem wahren Entzweck der Oper, nämlich zu ergößen u. zu nützen, gerade entgegen gesetzt.

Wenn ein Gott, ein Prinz, ein großer Held sich auf der Operbühne in Gold und Purpur zeigt, so müssen nicht nur die Worte, so ihm in den Mund gelegt werden, sondern auch die Melodie, nach welcher er solche absinget, nichts niedriges enthalten, noch auch, indem man die niedrige Schreibart vermeidet, die Wolken übersteigen. 11) Dieses zu bewerkstelligen, darf man eben nicht ganz außerordentliche u. unerhörte Melodien ausdichten. Nein, man kann solche aus ganz bekannten Melodien u. Verbindungen der Tone hernehmen, wenn
sie

11) *No, quicunque deus, quicunque adhibebitur
heros,*

*Regali conspectus in auro nuper, et ostro,
Miaret in obscuras humili sermone tabernas:
Aut dum vitat humanam nubes et inania captet.*

sie nur mit der Leidenschaft, die im Texte lieget, übereinkommt. Mancher wird denken, daß solches was leichtes ist, wenn er aber selbst Hand anleget, so wird er schreiben u. vergeblich arbeiten. So viel kommt auf die Ordnung u. eine geschickte Verbindung an, wodurch gemeine Sätze herrlich werden können. nm) Die Erfindung der Oper wird insgemein dem Orazio Vecchi, wie gesagt, einem berühmten Componisten zu Mantua, der gegen das Ende des XVIten Jahrhunderts nach Christi Geburt gelebet, zugeschrieben; Allein lange vor ihm hat schon Francesco Beverini im Jahr 1480 unter des Pabsts Sixti IV Regierung ein Singspiel von Pauli Bekehrung vorgestellet. Noch viel weniger kann man die Erfindung der Oper dem Marcus Antonius Cesti zueignen, der ein Mönch aus dem Kloster Arezzo u. des Kaisers Ferdinand des dritten Capellmeisters war, dessen erste Oper Orontea erst im Jahr 1649 zu Venedig vorgestellet wurde. Der Orazio Vecchi hat hierinn ein gleiches Schicksaal mit dem Tescpi gehabt. Dieser wird für den Erfinder der Trauerspiele gehalten, obgleich Plato in seinem Minos sagt, daß man lange vor ihm schon Tragödien gehabt u. gespielt, bloß deswegen weil er eine Veränderung mit Verfall der Zuschauer vorgenommen, u. nicht alles singen, sondern zwischen die

Et 2

Oden

nm) Ex noto fictum carmen, sequar, vt sibi quisvis
Speret idem, sudet multum frustraue labore
Ausus idem: tantum series, iuncturaque pollet:
Tantum de medio sumtis accedit honoris.

Von des singenden Chors eine Person eine merkwürdige Begebenheit eines Helden in Versen erzählen lassen. Eben so muß es wohl mit dem Drazio Vecchi ergangen seyn, welcher vielleicht der allererste ist, der sich gewagt eine ganze Tragödie musikalisch aufzuführen, da man zuvor nur gewisse wichtige einzelne Begebenheiten und Handlungen abgesungen. Nach der Zeit sind, so wie aus den Trauerspielen die Lustspiele, also auch aus den Opern die Schäferspiele oder Pastoralen entstanden, welche man die Comödien der Opernbühne nennen möchte, da eigentlich die Oper ein in die Musik gesetztes Trauerspiel ist. Man hat sie mit vielem Beyfall aufgenommen, u. vergnügen, so wie die Opern, fast alle große Höfe von Europa.

Die Oper kommt zwar ursprünglich aus Italien her, doch haben sich unsere deutsche Componisten und sonderlich Herr Haffe und Herr Braun nicht weniger um solche verdient gemacht, u. vielen Ruhm verdient, daß sie die weitläufigen Ausdehnungen der Worte, Zerreißung des Textes, das unenbliche Trillern, und andere unnatürliche Künsteleyen der Itallener verlassen, u. mehr auf die Ausdrückung der Leidenschaften des Textes gesehen haben. Ja die Deutschen würden es allen Ausländern schon lange hierinn zuvor gethan haben, wie sie solche dormalen wirklich übertreffen, wenn nur ihr Fleiß durch großer Herren Belohnungen mehr wäre aufgemuntert worden. O! ihr Verehrer der Opern, gebt doch denen Singspielen euren Beyfall nicht, die nicht zur Tugend reizen, die leidenschaft-

ten

ten des Textes nicht wohl ausdrücken, u. überhaupt nicht mit großem Fleiß und Verstand verfertigt worden. nn)

Es ist ein Unglück zu unsern Zeiten, daß viele Componisten meynen, die Gelehrsamkeit hülfe ihnen nichts zu ihrer Wissenschaft, sonderlich die Mathematik. Ein Componist müsse schon von Natur darzu gebohren seyn. Natur und Uebung allein machten mit der Zeit einen Componisten. Wenn wahre Componisten Pilze, die gleichfertig aus der Erde hervorkommen, und Tonschmiede wären, so hätten sie gar recht geurtheilet. Jedoch weg mit diesen Pöffen! Ich will nun denen Componisten ein Weßstein seyn, der das Eisen, so man darauf schleift, schärfet, selbstn aber nicht schneidet. Ich will nun lehren was zu dem Ammt und Pflicht eines Componisten gehöre, ob ich gleich selbstn wenig componire; Woher der Reichthum in der Melodie u. Harmonie kommt, was einen Componisten ausmacht u. unterstützet, was sich für ihn schickt, oder übelstehet, wohin die Tugend, wohin der Irrthum leitet. Die Weisheit ist der Anfang u. die Quelle einer wahren Gesezt. Man schlage nur gute musikalische Scribenten auf, so wird man finden, was zu einer wahren Composition gehöret. Wer nur den Stoff zur Composition in seiner Gewalt hat, bey dem wird sich

Et 3 der

nn) . . . carmen reprehendite, quod non
 Multa dies, et multa litura coercuit, atque
 Praefectum decies non castigauit ad vnguem.

der Ausdruck von selbst finden. 00) Wer die Mathematik, Weltweisheit u. sonderlich die Lehre von Leidenschaften wohl gelernt, der wird jede Person nach ihrem Character singen lassen. Wer in der Nachahmung glücklich seyn will, der sehe auf die Sitten u. das Leben selber, als auf das Original, u. schildere nach diesem mit lebendigen Stimmen ab. pp) Oft rührt ein Singstück, in welchem hier u. da schöne Ausdrücke am rechten Orte angebracht worden, übrigens aber nicht sonderlich ausgepußt u. gekünstelt ist, die Zuhörer weit mehr, als künstliche Tongewebe, in welchen keine Kraft u. kein Saft enthalten. qq) Der Reichthum sowohl der Melodie, als Harmonie, hat seinen Grund in der fast unendlichen Verschiedenheit der

-
- 00) - - - - - verum
Nil tanti est: ergo fungar vice cotis; acutum
Reddere quae ferrum valet, ex fons ipsa secandi.
Munus et officium, (vix) scribens ipse, docebo.
Vnde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non: quo virtus quo ferat
error.
Scribendi recte, sapere est principium et fons.
Rem tibi (scriptorum) poterunt ostendere chartae,
(Et cantus) praeuisam rem - - - sequentur.
- pp) Qui didicit - - - ille profecto
Reddere personae scit conuenientia cuique
Respicere exemplar vitae morumque iubebo
Doctum imitatore, et viuas hinc ducere voces.
- qq) Interdum speciosa locis, morataque recte
(cantio) nullius veneris, sine pondere et arte,
Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
Quam (cantus) inopes rerum, nugaeque canorae.

der Töne nach ihrer Höhe u. Tiefe, Stärke u. Schwäche. Vermöge der Versetzungskunst (*artis combinatoriae*) kann man eine erstaunliche Menge von Melodien u. Harmonien alle Augenblicke hervorbringen, wie ich solches in den Anfangsgründen des Generalbasses erwiesen.

Die Italiener scheinen vor andern Völkern was besonders in der Musik zu thun, welches daher kommt, weil die Jugend bey Zeiten darzu angehalten wird, u. ein Virtuos in großen Ehren lebt, bey denen es auch nicht an reichlichen Belohnungen fehlt. Bey uns Deutschen aber hält man den lieben Sohn vor allem zu solchen Wissenschaften an, die geschwinde Brod bringen, u. die meisten lernen u. studieren, nicht einen wahren Ruhm, sondern Geld zu erlangen. Wie kann Deutschland bey diesen Umständen eine genugsame Anzahl von Virtuosen selber erziehen? Es ist kein Wunder, wenn die Ausländer u. sonderlich die Italiener die Deutschen um dieser Nachlässigkeit willen, jährlich um viele Tonnen Goldes strafen. Ja viele große Herren sind von dem Vorurtheile eingenommen, daß die italienischen Virtuosen viel besser als die Deutschen wären, welches keineswegs an dem ist. Ein trefflicher Händel, ein angenehmer Hasse, ein gründlicher Graun, ein lieblicher Stölzel, ****, ein sein Orchester vortrefflich wohl regierender Pisendel, ein auf seiner Orgel verwundernswürdiger Bach, können allen Ausländern die Spitze bieten, vieler braven Männer wegen Enge des Raums gar nicht zu gedenken. Wenn die Musik so in Auf-

628 D. Lorenz Mizlers Uebersetzung

nahme u. Ehren in Deutschland, als wie in Italien wäre, so würden wir nicht nur bessere, welches man vorhin in gewisser Maaße sagen kann, die Sänger ausgenommen, sondern auch weit mehrere Virtuosen, als Italien selbst haben, weil das deutsche Naturell, wenn es recht zur Musik erzogen, u. aufgemuntert wird, viel geschickter zu solcher als das Italienische ist, welches wir zur andern Zeit aus der Beschaffenheit des Landes, der Lebensart, u. dem davon abhängenden Bau des Körpers u. desselben Kräften erweisen werden. Wir haben ganze Provinzen, in welchen die Einwohner recht zur Musik gebohren zu seyn scheinen, u. auch bey mittelmäßiger Unterweisung bringen sie es manchmal weit darinnen. Ich nehme hierzu die Böhmen, die Franken, die Thüringer, u. in gewisser Maaße die Oesterreicher. Kurz, es fehlt bey uns an nichts, als an guten Anstalten großer Herren, die ihnen den Nachdruck geben können, zu welchen hauptsächlich gehöret, daß man tüchtige Lehrer der Musik auf Academien setzet, welche hernach wieder gelehrte Componisten, Cantores, Organisten, Sänger u. Instrumentalisten u. s. f. erziehen, die wiederum die Jugend in den Anfangsgründen gründlich unterweisen können. Hierher gehöret ferner, daß man, in großen Städten sonderlich, auf obrigkeitlichen Befehl musikalische practische Gesellschaften anordnet u. unterhält, u. diejenigen, so sich besonders hervorthun, vor andern befördert, Pflanzschulen von Sängern u. Sängerinnen aufrichtet, um solche mit der Zeit, sowohl in der Kirche, als auf

auf dem Schauplätze brauchen zu können. Es würden dadurch nicht nur viele gute Köpfe ihr Glück machen, die jezo ihre Gaben von Natur vergraben u. was anders zur nothdürftigen Nahrung des Leibes vornehmen müssen, sondern es würde auch vieles Geld im Lande bleiben, will geschweigen, daß Kirchen u. Schulen, großer Herrn Schauplätze u. Kapellen viel besser u. wohlfeiler würden bestellet seyn. Vielleicht kommen einmal in Deutschland diese glückliche musikalische Zeiten. Vielleicht macht Dresden oder Berlin den Anfang damit.

Ein Componist will entweder Vergnügen oder er will Nutzen schaffen, oder er will zugleich angenehme u. im menschlichen Leben nützliche Dinge vortragen. Man mag sich vorsehen was man will, so soll man sich kurz fassen, damit aufmerksame Zuhörer solches leicht begreifen u. behalten können. Alles was überflüssig ist, das gehet zu einem Ohr hinein u. zum andern heraus. Was in einem Singgedicht zum Vergnügen ausgedacht worden, das muß mit der Wahrscheinlichkeit vollkommen übereinkommen. Man muß nicht verlangen, daß man der Fabel alles glauben soll, was sie nur sagt. 11)

Et 5

wel-

- 11) Aut prodesse volunt, aut delectare poetae:
 Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
 Quidquid praecipies, esto brevis: ut cito dicta
 Percipiant animi dociles, teneantque fideles.
 Omne superuacuum pleno de pectore manat.
 Ficta voluptatis causa, sint proxima veris:
 Nec quodcunque voler, poscat sibi fabula credi.

welches sie nun stückweise gefressen, wiederum lebendig aus dem Leibe ziehen lassen. Männer von reifem Verstande mögen nicht solche Opern anhören, wo nichts Geseßtes u. Kluges vorkommt, junge Cavaliers hingegen wollen nicht lauter ernsthafte Dinge hören, sondern auch was lustiges haben. Eine Oper wird also vollkommen seyn, wo die Anmuth mit dem Nutzen verbunden ist, wo der Zuschauer nicht nur belustiget, sondern auch belehret wird. Eine solche Oper findet überall Beifall, u. macht dem Componisten großen Ruhm. ss)

In einem Singspiel können gar leicht Fehler vorkommen, die man aber eben nicht allzu sehr aufpassen muß, wenn sie sich nicht wohl vermeiden lassen. Der größte Virtuos trifft nicht allezeit auf das genaueste, den Ton, den er im Sinn hat, u. wovon er greift. Oft soll er niedriger klingen, u. es wird ein höherer lautbar. Ein Bogen trifft nicht allzeit dasjenige Ziel, worauf er gerichtet worden. Wenn aber in einer Oper das meiste gut u. ausgearbeitet ist, so werden etliche kleine Fehler, die unvermuthet eingeschlichen, oder, da den Verfassern was menschliches begegnet, nicht anstößig seyn. Gleichwie man aber einem Schreiber seine Fehler nicht vergiebt, wenn er sie beständig wieder macht,

ohn-

-
- ss) *Neu pransaeLamiae viuum puerum extrahat aluo.
 Centuriae seniorum agitant expertia frugis:
 Celsi praetereunt austeram poemata Rhames.
 Omne tulis punctum, qui miscuit vtile dolci:
 . . . delectando pariterque monendo.
 . . . longum noto scriptori prorogat aevum.*

ohngeachtet man ihn davor gewarnt, u. gleichwie ein Harpfenschläger verlacht wird, wenn er immer sein altes Lied auf einer Sante spielt; Also setze ich auch diejenigen Componisten, welche sehr nachlässig sind, u. das innere Wesen der Musik nicht verstehen, zu jenem Chörilus, bey dem man sich lachend wundert, wenn er manchmal getroffen, hingegen thut es mir leid, wenn manchmal der gute Homer einschläft. tt)

Die Composition gleicht einem Gemälde, wo manches besser ins Gesicht fällt, wenn man genau dabey steht, ein anderes besser, wenn man davon entfernt ist. Dieses stellt sich im Dunkeln gut vor, jenes beym hellen Licht. Dieses gefällt einmal, jenes wohl zehnmal. vv)

So

tt) Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus.
Nam neque chorda sonam reddit, quem vult
manus, et mens:

Poscentique grauem persaepe remittit acutum;
Nec semper feriet quodcunque minabitur arcus.
Verum vbi plura nitent in carmine, non ego
paucis

Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura, quid ergo?
Vt scriptor, si peccat idem librarius vsque,
Quamuis est monitus, venia caret; et citharoedus
Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem:
Sic mihi, qui multum cessat, sit Choerilus ille,
Quem bis terque bonum, cum risu miror; et idem
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.

vv) Vt pictura, poesis erit, quae si propius stes
Te capiet magis, et quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum: volet haec sub luce videri.
Haec placuit semel: haec decies repetita placebit.

So nimmt sich manche Musik in der Kammer wohl aus, nicht aber in der Kirche, u. so umgekehrt. Diese läßt sich bei stiller Lust zur Nachtzeit sehr wohl hören, jene am Tage, diese in der Nähe, jene in der Ferne. Diese vergnügt ein für allemal, jene kann man nicht genug hören. Dieses erfordert nun einen Meister in der Composition, alles nach den verlangten Umständen einrichten zu können. Ueberhaupt ist diese Regel zu merken, daß derjenige, so sich auf die Composition leget, bestreben soll, den höchsten Gipfel zu erreichen, um alles nach Schatten u. Licht wohl abschildern zu können. Bringt er es gleich nicht auf das höchste, so wird er doch Ehre haben, wenn er nicht weit davon ist. Schlechte Componisten aber sind so wenig nöthig in der Republik als mittelmäßige Poeten. Man kann sich ohne beide behelfen. Ein mittelmäßiger Componist aber wird sich keine große Ehre erwerben, ob er gleich nöthig ist. Denn es ist nicht einem jeden gegeben, auf die höchste Spitze des Parnasses steigen zu können. Unterdessen soll u. muß er sein Ammt verrichten, er muß neue Stücke selbst verfertigen, es ist nothwendig. Er mache es also so gut als nur in seinen Kräften stehet. Ist es ohne Fehler, ob es gleich noch nicht herrlich u. ganz vortrefflich ist, so ist es noch zu erleiden.

Jedoch soll sich niemand auf die Musik legen, um von solcher zu leben, wer nicht die Gaben von Natur darzu hat. Derjenige handelt verständig, welcher sich solche Künste u. Wissenschaften auszu-
üben

üben nicht bemühet, worzu er nicht von Natur aufgelegt. xx)

Der treffliche Orpheus hat mit seiner Musik die wilden Menschen von ihrer schändlichen Lebensart u. Morden, gleichsam als ein Abgesandter der Götter, abgewendet, weswegen man von ihm gesagt, daß er die Enger und wüthende Löwen bändige. Amphion der Erbauer des Thebanischen Schlosses, soll durch den Klang seiner Cither die Steine bewegt haben. yy) Ein Chiron, ein so großer Arzt als Musikus, heilet Krankheiten durch seine Musik u. besänftiget damit das ungezogene Wesen seines Schülers des großen Achilles. Pythagoras bediente sich vor u. nach dem Schlafe der Musik, um sein Gemüthe dadurch in Ordnung zu bringen, u. die größten Regenten Griechenlandes brauchten solche zu ihrem Vergnügen u. Nutzen, die Lacedämonier erfuhren ihre vortreffliche Wirkung im Kriege, man hielt sie vor geschickt die Keuschheit einer Clytemnestra u. Penelope zu bewahren. Die Musik allein kann den giftigen Biß der Tarantel heilen. Billig ist also die Musik u. ein wahrer Componist hoch zu halten, u. große Herren dürfen sich nicht schämen, musikalischen Gesellschaften u. Concerten beizuwohnen, u. sich mit gro-
ßen

xx) Tu nihil inuira dices faciesue Minerua.

yy) Siluestres homines facer, interpretsque deorum,
Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus:
Dictus ab hoc lenire tigres, rapidosque leones,
Dictus et Amphion, Thebanæ conditor aræis,
Saxa mouere sono testudinia.

ßen Virtuosen zu unterhalten. 22) Es fragt sich, ob ein wohlgeſetztes muſikaliſches Stück durch natürliche Gaben, oder durch Kunst hervorgebracht wird. Was mich anbelanget, ſo ſehe ich gar nicht, was der Fleiß ohne natürlichen Wiß, oder natürliche Gaben, welche durch die Wiſſenſchaften nicht ausgebeſſert werden, allein helfen können. Eines bietet dem andern die Hand, u. beydes muß ſich mit einander freundschaftlich vereinigen. Ein Virtuos welcher ſich bey dem Feſt des Phöbus hören läßt, hat lange vorher auf ſeine Kunst gelernt, u. unter der Zucht u. Unterweiſung ſeines Lehrmeiſters geſtanden. Heute zu Tage aber iſt es ein Componiſt zu ſeyn, ſchon genug zu ſagen: Ich ſetze ſürrtreffliche Stücke, u. wäre eine Schande für mich der leßten Componiſten einer zu ſeyn, oder zu geſtehen, daß ich dieß nicht wiſſen ſollte, was ich nicht gelernt. 222)

Ein Componiſt kann übrigens auch großen Vortheil davon haben, wenn große Componiſten ſeine Arbeit

22) - - - ne forte pudori,
Sit tibi Musa lyrae ſollers cantorque Apollo.

222) Natura fieret laudabile carmen, an arte?
Quaeſitum eſt: ego nec ſtudio ſine diuite vena,
Nec rude quid proſit video ingenium: alterius ſo
Altera poſcit opem res, et coniurat amice.
- - - Qui Pythia canrat
Tibicen, didicit prius. extimuitque magiſtrum.
Nunc fatiſ eſt dixiſſe: Ego mira poemata pango.
Occupet extremum ſcabies: mihi turpe relinqui
eſt,
Et quod non didici, ſane neſcire ſateri.

Arbeit in Freundschaft beurtheilen. Er wird mehr Nutzen daraus ziehen können, als wenn ihn hundert Schmeichler loben. Zu unsern Zeiten ist die üble Seuche eingerissen, daß kein Componist von dem andern lehre annehmen will: Ja wir wissen aus der Erfahrung, daß in keinem Stande Leute auf einander verbitterter sind, wenn sie einander ihre Fehler vorgeworfen, als eben die Virtuosen, welche in diesem Falle ihre Schwäche u. Untugend verrathen, u. beweisen, daß ihnen noch gar viel zur Ausübung der Tugend fehle. Jesso ist ein junger Componist aus der Schule gekommen, u. componirt nun ohne einen Aufseher zu haben. O! wie sollte er ungehalten werden, wenn ihm ein alter Componist auf das bescheidenste was an seinen Gedanken aussetzen wollte. Es muß nun alles gut u. vortrefflich seyn. Er wird von seinen Freunden gelobt, u. wegen guter Auswicklung einiger seiner Gedanken von verschiedenen gern gehört. Er ist also unverbesserlich. Es ist Schade, daß die thörichte Eigenliebe den Weg zur Vollkommenheit verjähnet. Wir wünschen allen angehenden Componisten zum Beschluß, daß sie von dieser ihnen am meisten schädlichen Seuche nicht möchten angesteckt, u. also von Jahren zu Jahren vollkommener werden.



Auszug
aus Rollins Abhandlung von der Musik,
von
D. Georg Denstky,
ist das 6 Hauptstück im 2 Buche seiner alten Historie.

Bey den Alten war die Musik von einem großen Umfange. Es gehörte nicht nur dazu die Verfertigung der Gesänge, u. die Absingung derselben mit der Stimme oder den Instrumenten, worinn unsere Tonkunst bestehet; sondern auch die Dichtkunst, welche allerley Art Verse zu machen u. abzusingen lehrte, u. die Kunst zu tanzen, oder sich recht zu geberden, sowohl beym Tanze u. dem ordentlichen Gange, als auch bey einem mündlichen Vortrage, da sie denn durch gewisse Noten oder Zeichen, die man über die Worte schrieb, nicht nur den Ton der Stimme, sondern auch die Art der Geberden anzeigten, welche Kunst uns gänzlich verborgen ist. Alle diese Theile sind mit einander natürlich verbunden, sie gehörten zu einer Kunst, u. wurden von einerley Künstlern geübet: hernach hat man sie von einander gesondert, vornehmlich die Dichtkunst davon geschieden, davon ich auch an einem andern Orte handeln will. Aniso will ich im

Ersten Abschnitte

Von der eigentlichen Tonkunst, wie sie unter uns bekannt ist, handeln. Die

Die Musik ist eine Kunst, welche die Beschaffenheit der Töne lehret, die eine Melodie oder Zusammenstimmung verursachen können.

§. 1.

Von dem Ursprunge u. der wunderbaren Wirkung der Tonkunst.

Einige meinen, der Mensch hätte die Tonkunst von den Vögeln gelernet, indem er auf ihr Geschwizzer Achtung gehabt, u. es nachgemacht. Allein der Mensch hat einen höhern Lehrmeister gehabt. Die Erfindung der Musik u. Instrumente ist ein Geschenk Gottes, wie die Erfindung aller andern Künste. Sie stammt von der einfachen Gabe der Rede her, welche an sich sehr edel ist. Wenn unsere Seele von einem Gegenstande zu stark gerührt ist, so scheint die Zunge nicht hinreichend zu seyn, ihre Empfindung auszudrücken. Sie macht sodann allerley Bewegungen, sie bescelet u. verdoppelt den Ton der Stimme, sie wiederholt verschiedenes, ja sie ruft die Instrumente zu Hülfe, welche einen noch verschiedenern, stärken u. dauerhaftern Ton geben. Das hat Gelegenheit zur Musik gegeben, das hat sie reizend u. angenehm gemacht. Es erhellet auch hieraus, daß ihr wahrer Gebrauch bey dem Gottesdienste sey. Denn von dem kann man alleine sagen, daß er der Seele die lebhaftesten Empfindungen u. Regungen, welche dieselben so außer sich setzen u. erheben, bringe, u. zur Dankbarkeit, Liebe, Freude Bewunderung erwecke. Das treffen wir bey dem David an. Das ist der erste Gebrauch der Musik, in ihrem ein-

Mus. Bibl. 3 B. 4 Th. Uu fälti-

fältigen Zustande, worinn sie die Kinder Seth erhalten haben. Aber die Kinder der Welt, welche mehr den Sinnlichkeiten u. Leidenschaften ergeben waren, u. sich mehr beschäftigten, die Mühseligkeiten dieses Lebens zu versüssen, u. sich zu trösten, die waren bedacht, wie sie die Musik vollkommen machten, u. sie auf gewisse Regeln gründeten. Und in der That setzt die Schrift auch den Ursprung dieser Art der Musik in dem Hause Kains, u. macht den Jubal zum Urheber. Den Leidenschaften haben wir die Erhaltung der Musik größtentheils zu danken, woran sie auch ihre Kraft sonderbar beweiset. Der Misbrauch der Musik ist so alt, als die Erfindung, daher mehrere dem Jubal, als dem David nachgeahmet. Aber der Vorwurf muß nicht auf die Musik selbst zurück fallen. Denn kein Verständiger misset den Misbrauch den Wissenschaften selbst bey, sondern den lasterhaften Neigungen derer, die sie misbrauchen u. verderben. Diese Uebung ist jederzeit ein Vergnügen aller Völker, sowohl der barbarischen, als auch der gesitteten, gewesen. Gott hat einen Geschmack daran u. eine verborgene Neigung zum Gesange u. zur Harmonie in den Menschen gelegt, welche zu Unterhaltung der Freude im Glücke, zur Verminderung des Verdrusses im Unglücke, u. zur Linderung der Mühe in der Arbeit dienet. Ein jeder nimmt fast zu dieser unschuldigen Kunst seine Zuflucht, u. das nicht umsonst. Die Ruderknechte wurden bey den Alten durch Gesang ermuntert, Quintil. 1 B. 10 C. Das tactmäßige u. übereinstimmende Hämmern der Schmiedeknechte scheint ihnen

ihnen die Last ihrer Hämmer zu erleichtern, und das muß diese Art der Uebereinstimmung, welche die gleichförmige Bewegung der Ruderknechte verursacht, auch bey ihrer mühseligen Arbeit thun. Gleichwie bey den Alten Hörner und Trompeten Muth u. Herz im Kriege anfeuern mußten, so daß Quintillian ihnen vornehmlich den Ruhm, den die Römer im Kriege erlangt, zuschreibt: Also muß die Musik es noch iſo thun. Die Musik war bey allen Völkern im Gebrauch: Aber die Griechen achteten sie am höchsten, brachten sie in Ansehen u. auf einen hohen Grad der Vollkommenheit. Die größten Menschen machten sich eine Ehre daraus, daß sie in der Musik etwas verstanden, und es war eine Schande, wenn man seine Unwissenheit darinn bekennen mußte. Kein Held war bey den Griechen berühmter, als Epaminondas: Und er hat sollen artig tanzen u. auf Instrumenten geschickt spielen können. Es war dazumal unter den Griechen ein Fehler der Erziehung, wenn man in der Tonkunst unwissend war. *) Die großen Weltweisen, Plato u. Aristoteles, drungen sehr darauf, daß man Kinder darzu anhalten sollte. Denn auſſer, daß sie mit der Prosodie oder Tonsprechung in genauem Vande stand, welche die Länge u. Kürze der Sylben, das Sylbenmaas in Versen, den Wohlklang u. insonderheit die Kunst die Wörter mit Tonzeichen zu versehen, lehrte: Glaubten die Alten, die Musik trüge sehr vieles bey, die Herzen

U u 2

der

*) Cic. *Tusc.* I. n. 4. Nep. *Praefat. Quint.* I. I. c. IV.

der Jugend zu bilden, ihnen eine Uebereinstimmung einzuprägen, welche sie zu allem, was anständig sey, leiten könne. Nach dem Plutarch kann nichts so stark die Gemüther zu tugendhaften Handlungen, ja zur Verachtung der Gefahr im Kriege erwecken, als die Musik. Bey den Römern hätte sie zu den besten Zeiten der Republik eben das gelten sollen. Allein man verachtete sie, u. insonderheit verwarfen sie das Tanzen. *) Die Alten schrieben der Tonkunst wundernswürdige Wirkungen zu. Sie sollten die Gemüthsbewegungen erwecken u. besänftigen, die Sitten bessern u. wilde Völker gesittet machen. Pythagoras brachte einstens junge Leute, welche von Wein u. durch ein phrygisches Flötenstücke erhitzt waren, u. ausschweifen wollten, also zu rechte, daß die Musikanten ernsthafter spielen mußten. **)

Galienus erzählt eine ähnliche Geschichte, daß eine dorische Musik die Leidenschaften gestillet habe, welche die phrygische aufgebracht hatte. Timotheus, ein Tonkünstler, spielte einmals vor dem großen Alexander die Flöte auf die Weise, die man *Ogrios* nannte, d. i. auf kriegerische Weise, u. als bald eilte der Prinz zu den Waffen. †) Eben dergleichen erzählt Plutarch. Das merkwürdigste ist, was Polybius von den wundersamen Wirkungen der Musik bey den Arcadiern erzählt. ††) Die

* *Nep. Praef. Sallust. bello Catilin. Cic. in orat. pro Nuren. n. 15.* **) *Quint. l. c. et Galienus de placit. Hipp. et Plat. l. 5. c. 6.* †) *Ion Chrysof. orat. de reg. init. Plutarch. de fortuna Alex. p. 335.* ††) *Polyb. l. 4. p. 289-291.*

Die Musik, schreibt er, ist in der ganzen Welt nützlich, aber bey den Arcadiern ist sie schlechterdings nothwendig. Diese Völker sind zwar sehr ernsthaft, sie räumen aber der Musik so viel ein, daß sie nicht nur kleine Kinder darinn unterrichten, sondern daß ihre Jugend sich auch bis ins dreyßigste Jahr darauf legen muß. Es ist eine Schande unter ihnen, wenn man in der Musik nichts weis, und davon bey Gelegenheit keine Probe ablegen kann. Aus andern Künsten machen sie sich nichts. Ihr erster Gesetzgeber hat dadurch kein unordentliches Leben u. keine Weichlichkeit einführen; sondern nur ihre wilden Sitten bessern, u. ihr verdrießliches Naturell erträglicher machen wollen, wozu sie wegen ihrer Himmelsgegend geneigt waren. Die Cynethier unter ihnen versäumeten, dieses Mittel zu gebrauchen, wurden aber auch die wildesten u. ungeschlachtensten Leute im Griechenlande. Polybius wünscht dabey, daß sie doch endlich der Musik den Vorzug einräumen möchten, denn das wäre der einzige Weg, ihre Wildheit zu vertreiben. Hieben lobt Polybius die Tonkunst ungemein sehr, u. eben das haben auch die großen Lichter der alten Welt, Plato u. Aristoteles, gethan. Allein von welcher Art der Musik redeten sie? Das erkläret Quintilian in einem Kapitel, darinn er diese Wissenschaft ungemein erhoben. *) „Ich verstehe nicht dieselbige, welche heute zu Tage auf unsern Schaubühnen erklinget, u. durch ihr weibisches u. unzüchtiges Wesen vieles beygetragen hat, alles Tugendhafte u.

Uu 3

Männ-

*) Quintil. l. I. c. 16.

„Männliche, das sich noch in uns befand, zu vertreiben; sondern die verstehe ich, welcher sich ehrliebende u. herzhafteste Männer bedienten, das Lob ihres gleichen zu besingen. Ich mag nicht mehr von solchen gefährlichen Instrumenten reden, deren maffer u. verliebter Ton die Weichlichkeit u. Unreinigkeit in die Seele bringet, woran billig ehrliebende Menschen einen Abscheu haben sollten: *) Sondern ich verstehe die angenehme Kunst, durch die Uebereinstimmung oder Harmonie ans Herz zu dringen, u. die Leidenschaften der Nothwendigkeit oder Vernunft gemäs entweder zu erregen, oder zu stillen. „ Aus dieser Musik machten die alten Weltweisen u. Gesetzgeber ein so großes Werk: denn sie bändigte die wilden Seelen, sie linderte die Roheit u. Härte, machte gesitteter, die Gemüther der Zuchtfähigen, beförderte die menschliche Gesellschaft u. wirkte wider die Grausamkeit, Härte, Unhöflichkeit u. Wildheit einen Abscheu. Sie ist auch dem Leibe nicht undienlich, und trägt zur Heilung verschiedener Krankheiten vieles bey. Was man von der Wirkung der Musik bey denen, die von den Taranteln gebissen worden, erzählt, scheint unglaublich, wenn man sich nicht auf unverwerflich.

*) Ich weiß nicht, ob in den Noten u. in der Melodie selbst, etwas Schädliches u. Verwerfliches zu finden sey. Ich glaube vielmehr, sie sind unschuldig, der Text aber u. die Vorstellung, so man dabey hat, macht sie schädlich. Z. E. eine lustige Musik kann sowohl zur Freude in Gott, als zur sündlichen Freude reizen, nachdem der Text oder die Vorstellung dabey ist. Den Reinen ist alles rein.

werfliche Zeugnisse stützte. Die Aerzte richteten da nichts aus, wenn ihnen die Musik nicht zu Hülfe käme. Denn wenn der Kranke solche Töne u. Melodien spielen höret, die sich mit ihm reimen, fängt er allmählich an sich zu bewegen, u. endlich etliche Stunden lang zu tanzen, u. wenn er sich ein wenig ausgeruhet, setzt er das Tanzen auf die Weise etliche Tage fort, bis er wieder zu sich selbst kömmt und geheilet ist.

§. 2.

Diejenigen, welche die Musik u. Instrumente erfunden oder vollkommen gemacht haben.

Die alten Geschichtschreiber schreiben die Erfindung der musikalischen Regeln ihrem erdichteten Merkur, oder dem Apollo, oder dem Jupiter selbst zu, anzudeuten, daß die Kunst so edel, daß Gott selbst, u. kein Mensch, Erfinder davon seyn mußte.

Des Plutarchs Tractat von der Musik, welchen Herr Burette durch gelehrte Anmerkungen erläutert hat, macht uns viele bekannt, welche zur Vollkommenheit der Musik das ihre beygetragen haben. Ich werde die Allerältesten, die man aus den Fabeln kennet, bloß anführen, ohne mich an die Ordnung der Zeit zu binden.

Amphion soll der Erfinder der Cithar oder Leier seyn, (denn beyde Instrumente sind nicht einleren, (*) ob sie gleich die Scribenten oft verwech-

U u 4

seln.)

(*) Isidorus macht im 3, 21. den Psalter, die Leier, die Barbita u. andere vier- u. dreyeckichte Instrumente

sehn.) Daß Iheben bey dem Schall seiner Leher erbauet seyn soll, ist eine Fabel, davon Homer noch nichts gewußt, sonst würde er sie nicht vergessen haben. Zu Amphions Zeiten lebten Linus, Anthes, Pierius, Philammon, ein Vetter des berühmten Chamiris, der die schönste Stimme hatte, den die Musen auch, weil er es ihnen gleich thun wollte, gestraft haben sollen. Orpheus war zur Zeit der Argonauten, d. i. vor der Zeit des trojanischen Krieges bekannt, Linus u. Herkules waren seine Lehrer in der Musik. Seine Geschichte ist bekannt genug. Syagnis soll der erste Flötenspieler gewesen seyn. Er war ein Vater des Marsyas, dem man auch die Erfindung der Flöte zuschreibt. Dieser legte foderte den Apollo heraus, welcher nur dadurch den Sieg davon trug, daß er zu seiner Leher sang. Der Ueberwundene ward lebendig geschunden. Zweene Olympi sind auf der Flöte berühmt worden, der älteste war ein Mysier, ein Schüler des Marsyas, vor dem trojanischen Kriege. Er konnte auch auf den Instrumenten spielen, welche mit Saiten bezogen waren. Der jüngere war ein Phngier, u. lebte zu den Zeiten Midas. Homer redet in seiner Odyssee an verschiedenen Orten von dem Demodokus u. Phemius, als berühmten Tonkünstlern, mit vielem Ruhme. Der erste verfertigte zwey Gedichte, von der Eroberung Troja u. von der Hochzeit der Venus u. des Vulkan, welche

mente zu besondern Arten der Citharae. Pignous de servis p. 86. u. Bulinger de Theatro 2, 30. geben uns einige Risse davon.

che er ihn bey dem Könige der Pheacier, Alcinous in Gegenwart des Ulysses absingen läßt. Phemius soll ein Sänger gewesen seyn, der von den Göttern selbst getrieben worden. Zu Smyrna soll er die Sprachkunst u. Musik gelehret haben. Terpander hat in der 26 Olympias zu Lacedämon den ersten Preis im Wettstreite davon getragen, u. solches Glück nachgehends noch vielmal gehabt. Zu Lacedämon stillte er durch seinen Gesang u. seine Leier einen Aufruhr. Zu seinen und des Olympi Zeiten hatte die Leier nur drey oder vier Saiten: Aber Terpander brachte sie bis auf 7 Saiten. Das mißfiel den Lacedämoniern, welche in der alten Musik nichts geändert wissen wollten. Plutarch erzählt, daß die Oberaufseher ihn deswegen am Gelde gestraft hätten, weil er eine Saite mehr auf seiner Leier angebracht, welche an einen Nagel aufgehänget worden. Es erhellet auch aus dem Plutarch, daß Terpander lyrische Gedichte von einem gewissen Maasse verfertiget, sie auf Noten setzte, u. nach seiner Leier einrichtete, damit sie füglich dabey abegesungen werden könnten, wie sonst. Er setzte seine musikalische Zeichen zuweilen auch über Homers Verse. In den vier großen Wettstreiten u. Spielen Griechenlandes, insonderheit in den Pythiis, u. nach denenselben in vielen andern Städten, setzte man den Preis auf die Kunst zu dichten sowohl, als auf die Musik, u. in diesen Wettstreiten that sich Terpander vor allen hervor.

Phrynis von Mitylene aus der Insel Lesbos. Er war ein Schüler des Aristoteles, in Ansehung der

Cithar, u. dieser war aus der Schule Terpanders. Er soll auch zu Athen in der 80 Olymp. den Preis auf diesem Instrumente erhalten haben. Von ihm kömmt die erste Veränderung in der alten Musik auf diesem Instrumente her. Sie bestand erstlich darinn, daß zu den sieben Saiten noch zweene hinzugehan wurden, zweitens in der Meloden (*tour de la modulation*), welche ihre alte, edle u. männliche Einfalt verlorh. Aristophanes wirft es ihm in dem Lustspiele, die Wolken, vor, wo die Gerechtigkeit von der alten Erziehung der Jugend also redet: Wenn sich jemand unter ihnen unterstünde, auf eine närrische Weise zu sündigen, oder in seinen Gesang eine solche Veränderung der Stimme, als ieho in den Arien des Phrynis herrsche, mischen sollte, der sollte ernstlich gestraft werden. Als er zu Lacedämon mit um den Preis streiten wollte, nöthigten ihn die Vorsteher, von seinen 9 Saiten zweene hinweg zu thun, er behielt aber die Wahl, ob er die untersten oder obersten wegnehmen wollte. So gieng es nach ihm auch dem Timotheus.

Timotheus war zu Milet in Jonien im 3 Jahre der 83 Olympias geboren, lebte zur Zeit Euripidis u. Philips von Macedonien, u. that sich in der lyrischen u. dithyrambischen Poesie hervor. Er übete sich auf der Cithar, aber seine erste Probe lief so schlecht ab, daß er vom Volke ausgezisset ward. Dieß schlug ihn nieder, u. machte ihm die Musik verhaßt, aber Euripides ermunterte ihn wieder. Cimon, Themistokles u. Demosthenes waren gleichfalls durch Ermunterung berühmt worden. Also leistet der, so
junge

junge Gemüther, woben man Fähigkeit merket, ermuntert, dem Staate keine geringe Dienste. Timotheus ward hernach der beste Spieler. Die Cithar hatte dazumal neun Saiten, er that noch zwo, andere sagen, viere dazu. Diese Neuerung fand nicht durchgängig Beyfall. Die Lacedämonier verurtheilten sie durch ein eigenes Decret, das uns Boetius (von der Musik 1 B. 1 K.) aufbehalten hat, u. verlangte, daß er nur 7 Saiten gebrauchen sollte. Weil er aber eine kleine Bildseule von dem Apollo fand, dessen Leier eben so viel Saiten als die seinige hatte, u. er das vorwendete, ward er losgesprochen. Man findet die Erzählung beym Athenäo im 146. p. 636. Er hatte viele Schüler, nahm aber von denen, die schon einen andern Lehrer gehabt, noch einmal so viel, als von andern. Denn er sagte: wenn ein geschickter Meister einem halbgelernten folgte; so hätte er doppelte Mühe, einen, seinen Schülern das Unanständige wieder abzugewöhnen, welches das schwerste sey, u. die andere, sie besser zu unterweisen. Quintil. 2 B. 3 Kap. Archilochus machte sich durch die Dicht- u. Tonkunst berühmt. Hier wollen wir ihn nur als einen Tonkünstler kennen lernen. Plutarch eignet ihm insonderheit die musikalische Aus- und Aufführung der jambischen Verse zu, deren einige sich nur bey dem Spiele der Instrumente hersagen ließen, an statt daß andere gesungen wurden. Die Jamben, die nur gesprochen wurden, die wurden mit dem Laute der Leier oder anderer Instrumente begleitet. Aber wie gieng es mit einer solchen Begleitung zu? Vermuth-

nuthlich also: der Spieler gab dem Redenden nicht nur den allgemeinen Ton an, sondern veränderte denselben auch so, u. so ofte, als der Redner nach den Accenten seine Stimme veränderte, u. den Wohlklang oder die Zeitmaße genau ausdrückete, wodurch er die Rede also desto nachdrücklicher, lebhafter u. angenehmer machte. In Ansehung der singenden Poesie, bunden sich die begleitenden Instrumente dergestalt genau an die Stimmen der singenden Poeten, daß sie einerlen Töne ausdrücketen.

Aristoteles war zu Tarent in Italien geboren. Sein Vater hieß Mnesias, war auch ein Musikant. Er legte sich sowohl auf die Tonkunst, als auf die Weltweisheit. Seine Lehrer waren sein Vater, Xenophilus, ein Pythagoräer, u. Aristoteles. Theophrastus war sein Mitschüler. Also lebte er zu des großen Alexanders Zeiten. Suidas berichtet, er habe 453 Bücher geschrieben, uns sind nur noch seine harmonischen Anfangsgründe, *elementa harmonica*, übrig. Und das ist der älteste Tractat von der Musik, der zu uns gekommen ist. Er griff den musikalischen Lehrbegriff des Pythagoras sehr dreiste an. Dieser Weitweise wollte die Wissenschaften u. Künste, insonderheit die Tonkunst zur Gewißheit bringen. Er verwarf die ungewisse Zeugnisse der Sinne, u. band seine Lehrsätze allein an die Urtheile der Vernunft. Also sollte der musikalische Zusammenklang dem Urtheile der Ohren nicht unterworfen seyn, weil sie eine ungewisse u. willkürliche Masse abgaben, sondern allein auf das Verhältniß der Zahlen, das immer unverändert bleibt, ankommen.

Aristo-

Aristophanes aber behauptet; Es müsse zu den mathematischen Regeln u. zu den Gründen des Verhältnisses oder der Proportion auch das Urtheil der Ohren kommen, welche vornehmlich bey der Musik Richter wären. Und so griff er den Pythagor in mehrern Punkten an. Sotericus, den Plutarch in seinem Tractate von der Musik als einen Zwischenredner aufführet, ist überzeugt, daß die Empfindung des Sinnes u. die Vernunft bey einem musikalischen Urtheile zusammen kommen müßten, dergestalt, daß die erste der andern nicht voreile durch ihre allzugroße Lebhaftigkeit, ihr auch nicht entstehe durch ihre Schwäche. Das Gehör, womit man jetzt zu thun hat, empfindet nothwendig dreyerley mit einmal: Den Schall, die Zeit oder die Mas, u. den Buchstaben, daraus erkennet man die Melodey, die Zeitmas u. die Worte. Und da der Sinn diese drey Dinge nicht besonders empfinden, noch jedes insonderheit verfolgen kann: So erhellet, daß allein die Seele oder die Vernunft allein das Recht hat, von dem zu urtheilen, was diese drey vereinigten Dinge Gutes oder Schlechtes an sich haben.

§. 3.

Die Musik der Alten war einfältig, ernsthaft, männlich. Die Zeit, wenn sie vordorben worden.

Die Musik war bey den Alten ursprünglich dem Gottesdienste u. der Besserung der Sitten gewidmet, daher zogen sie die ernsthafteste u. einfältigste vor. Die eine sowohl, als die andere herrschete lange bey der

der Stimme u. bey den Instrumenten. Olympus, Terpander u. ihre Schüler hatten wenige Saiten auf ihrer Leher, u. in ihren Liedern machten sie wenig Veränderung, u. dennoch setzten sie alle Kenner in Verwunderung. Die Leher blieb lange so schlecht. Es war nicht erlaubt, die Lieder auf diesem Instrumente nach Belieben zu spielen, noch in Ansehung der Harmonie oder des Tacts etwas zu ändern, sondern man mußte bey den Alten bleiben, darum nannte man die Lieder auch Nomos, Gesetze.

Die Einführung des Zeitmaßes in dithyrambischen Liedern, die Vermehrung der Töne auf der Flöte durch den Lasus, wie auch die Vermehrung der Saiten auf der Leher durch Timotheum, u. andere Neuerungen, die Phrynis, Menalippides u. Philoxenes einführeten, verursachten in der Musik eine große Aenderung. Pherokrates, Aristophanes u. andere komische Dichter beklagten sich öfters darüber, oder sie führeten die Musik klagend ein. Plutarch beklagt sich auch öfters, daß die Neuern an statt der männlichen, edlen u. göttlichen, ernsthaften u. majestätischen Musik, die theatralische angenommen, welche nur Unordnung u. Weichlichkeit beförderte. Bald will er mit dem Plato beweisen, die Musik sey eine Mutter der Uebereinstimmung, der Anständigkeit u. des Vergnügens: Sie sey den Menschen von den Göttern nicht allein zum Vergnügen u. zum Küßel der Ohren gegeben worden, sondern die Kräfte der Seelen wieder in Ordnung u. Uebereinstimmung zu bringen, wenn sie durch Irrthum u. Wollust so oft in Unordnung gebracht worden. Bald
erinnere

erinnert er, man könne sich nicht genug wider die gefährliche Ergözung einer verderbten Musik verwahren, giebt auch die Mittel an. Er behauptet, daß eine geile Musik u. üppige Lieder gute Sitten verderben. Die Dichter u. Tonkünstler müßten von den Weisen u. Tugendhaften ihre Sachen entlehnen. Und diese verderbte Musik schadete allen Künsten, die davon abhiengen, insonderheit dem Tanze. Man kann insonderheit das 9 B. seiner Sympos. nachlesen. Plutarch hatte zu seiner Zeit nicht unrecht. Plato, Aristoteles u. ihre Schüler hatten vor ihm schon eben die Klage geführt, u. zwar zu einer Zeit, die so reich an großen Geistern u. der Vollendung der Künste so geneigt war. Wie war es möglich, daß zur Zeit, da man die Beredsamkeit, Dicht-, Maler- u. Bildhauerkunst mit solchem Fortgange besserte, die Musik so erniedriget ward? Die Hauptursache war das genaue Band zwischen der Dichtkunst. Beide Schwestern haben auch fast einleren Schicksal gehabt. Wenn man aber beide so einschränket, daß sie eine vollkommene Nachahmung der schönen Natur sind, so unterrichten sie mit Vergnügen u. erregen Regungen, welche den Gottesdienst u. das Beste der Gesellschaft befördern. Die Musik erhielt sich lange in den Grenzen, welche ihr die Weltweisen u. Gesetzgeber, welche größtentheils Dichter u. Tonkünstler waren, gegeben hatten: Allein die Schauspiele, u. der Dienst gewisser Gottheiten, insonderheit des Bacchus, brachten sie in Unordnung, u. führten die dithyrambische Poesie, die frey im Ausdrücke, im Sylben-

Enlbenmas u. Aussprüchen war, ein, u. die erforderte eine ähnliche Musit:

§. 4.

Von den verschiedenen Arten der alten Musit, den Melodeyen, u. von dem Ursprunge der Toren.

Es waren drey Arten der Zusammenstimmung, der Menschenstimmen, der Instrumente u. die Vereinigung der Stimmen u. Instrumente. Die Alten hatten erst nur drey Melodeyen, nachdem die Töne von einander abstanden. Die tiefste hieß die dorische, die höchste die lydische, u. die phrygische war das Mittel zwischen beyden. In den beyden ersten war eine Intervalle von zwey Tönen oder einer Terzia major. Indem man diese Intervalle durch halbe Töne theilte, so entstanden zweene andere Singarten daraus, die ionische u. äolische. Die erste ward zwischen der dorischen u. phrygischen eingeschoben, u. die andere zwischen der phrygischen u. lydischen. Hierzu fügte man noch andere Singweisen, welche von den fünf ersten ihren Namen bekamen, u. setzte hyper, ober, u. hypo, unter, davor: Die hoch giengen, hießen hyperdorische, hyperionische; die niedrig gieng aber, hypodorische, hypoionische *) u. s. w.

In

*) *Apul.* in *Floridis* schreibt: *Tibicen quidam Antigenidas fuit, omnis voculae melleus modulator et idem omnis modi peritus modificator, seu tu velles Acolium simplex, seu varium, seu Lydium querulum, seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum,*

In einigen Breviariis u. Kirchenbüchern hat man die verschiedenen Melodien nach diesen Gesangsweisen benennet u. eingerichtet, die beyden ersten gehören zur dorischen, die dritte und vierte zur phrygischen, die beyden andern zur lydischen u. mixolydischen. Der Kirchengesang ist in der diatonischen Art, welche die ernsthafteste ist u. sich am besten zum Gottesdienste schicket. Doch wir kehren wieder zur ersten Abtheilung um. Die Uebereinstimmung der Stimmen erforderte nothwendig viele Stimmen. Diese viele Stimmen sangen entweder einen Ton, das hieß Homophonie, eine gänzliche Uebereinstimmung, oder die Octave, die achte Note, wie auch die doppelte Octave, u. das hieß Antiphonie, im Gegenklange. Man muthmaßet auch, daß die dritte Weise nach der Tertie zu singen üblich gewesen sey. Eben diese Ableitung fand auch bey der Instrumentalmusik statt. Die Alten konnten auch auf einem einzigen Instrumente, so wie wir, ein Stück spielen, als auf der doppelten Flöte und Zeyher. Die doppelte Flöte bestund aus zwey Flöten, die gewöhnlichmaßen beyde nur ein Mundstück zu beyden Röhren hatte. Die Flöten waren entweder gleich oder ungleich, es sey nun in der Länge oder Dicke gewesen. Die gleichen Flöten gaben einen verschiedenen, einen hohen u. tiefen Ton. Die Zusammenstimmung, welche durch diese vereinigten Flöten entstand, war entweder in einerley Tönen, wenn der Spieler mit beyden Händen auf jeder Flöte einerley Löcher berührte, oder die Tertie, wenn er verschiedene Löcher berührte. Die Verschiedenheit des Tons,

Mus. Bibl. 3 B. 4 Th. Ex don

den die ungleichen Flöten hervorbrachten, konnte nur von zweyerley Arten seyn, entweder die Flöten waren nach der Octave oder nach der Tertie eingerichtet, u. in beyden Fällen berührte der Spieler mit beyden Händen auf jeder Flöte einerley Löcher, u. brachte zwey Stimmen nach der Octave oder Tertz hervor. *)

Durch

*) Die Lehre von den Flöten * der Alten ist sehr verworren. Wir werden hoffentlich nicht irren, wenn wir sie hier kurz so vortragen. Sie waren theils rechte, theils linke, jene waren in den Schauspielen zur Rechten, oder wurden, wie Festus will, in der rechten Hand gehalten, diese zur Linken. Jene spielten einen hohen Ton, diese einen tiefen: Denn jene wurden aus dem obersten, diese aus dem untersten Ende eines Rohrs geschnitten, wie Plinius 16 B. 36 Kap. meldet, u. Varro nennet 1 B. 2 K. de re rustica, jene *incentiuas*, diese *succentiuas* u. *inferiores*. Wiederum waren sie theils gleiche, theils ungleiche. Jene konnten rechte und linke seyn, und hießen auch *sarranae*, oder *serranae* von *sarra*, oder *Zor*, d. i. *Tyrus*; wo sie gemacht wurden: diese andern spielten einen hohen u. tiefen Ton zugleich, u. hießen auch *Phrygiae*. Es verdienen Apuleii Worte 1 B. Floridor. hier angeführet zu werden: *Primus Hyagnis manus in canendo, discapedinauit, primus duas tibias uno spiritu animauit, primus laevis et dextris foraminibus acuto tinnitu, et graui bombo concentum musicum miscuit.* Seruius in 9. Aeneid. *Vt enim ait Varro, tibia Phrygia, dextra, vnum foramen habet; sinistra duo, quorum vnum acutum sonum habet, alterum grauem* Man kann von dieser Materie lesen Ald. Manutium de tibiis veterum, Salmasium ad Carinum

Durch die *Leyer* verstehet man hier überhaupt alle hohle Instrumente, die mit Saiten bezogen sind. Die Alten hatten vielerley Instrumente dieser Art, welche in Ansehung der Gestalt, Größe und Anzahl der Saiten unterschieden waren. Sie geben ihnen verschiedene Namen, doch werden sie mit einander verwechselt. Die vornehmsten waren *κithára*, eine Cithar, die französische Guitarre bedeutet ganz was anders. 2) *λύρα*, eine *Leyer*, sonst auch *χελύς* oder *testudo*, weil sie der Schale einer Schildkröte ähnlich war. 3) *τρίγωνον*, ein Dreieck, dieses ist allein auf uns gekommen, unter dem Namen der Harfe. Die *Leyer* war in der Anzahl der Saiten verschieden. *Olmpus* u. *Terpander* brauchten drey Saiten, darauf die Künstler so geschickt spielen können, daß sie die *Leyer* mit vielen Saiten übertroffen haben. Als die vierte Saite dazu kam, ward das *Tetrachordum*, das viersaitige Spiel, ferttg. *) Man konnte diese vier Saiten auf dreierley Art in eine Uebereinstimmung bringen, die erste hieß die diatonische, die andere, die chromatische, die dritte, enharmonische

Fr 2

nische

rinum Vopisci et ad Solinum, Bartholinum de tibiis, Vosium de poematum cantu, u. d. g. Sonsten wohnet in Halberstadt ein Musikant bey dem Dom, Namens Hambeck, der *Reiments-Trompeter* bey dem *Marwißischen* Regimente gewesen, welcher zugleich auf 2 *Trompeten* zweene *Discanten* blasen kann.

- *) In Frankreich findet man verschiedene Dissert. von der *Tetrachorte*, die bey Gelegenheit eines Streits zwischen M. Dacier u. le Pere Sanadon zum Vorscheine gekommen sind.

nische Art. Zur gemeinen Musik gehörte die diatonische. Bei der chromatischen Art fiel man einen halben Ton herunter, u. die Musik ward weicher, u. man zeigte es mit einer Farbe, griechisch *χρῶμα*, an, davon auch der Name kam. Unser h moll gehört dahin. Bei der enharmonischen Art erhob man die Stimme einen halben Ton stärker, welches man, wie noch jetzt, mit einem Kreuze anzeigte. Jetzt gilt noch die diatonische Art: Man lese des 2 St. des 1 Bandes der musikal. Biblioth. Als man die fünfte Saite hinzuthat, entstand die Pentachorde. Die Heptachorde, mit 7 Saiten, ward die üblichste u. berühmteste. Es fehlte aber doch darauf die achte Stimme, die Simonides hinzuthat. Lange darnach brachte sie Timotheus auf elf Saiten. Diese Anzahl ward noch weit höher getrieben, u. desto geschickter ward sie, vollkommene Lieder darauf zu spielen, welche zu gleicher Zeit verschiedene Stimmen zu erkennen gaben. Es ist die Frage: ob die Alten von diesem Vortheile einen Nutzen gehabt? oder ob die Griechen u. Römer gekannt, was man in der Musik *contrepont*, oder ein Concert, eine Uebereinstimmung mehrerer Stimmen nennet? Die Streitfrage ist seit 200 Jahren untersucht worden. Ich kann mich aber darinn nicht einlassen.

Wie haben aber die Alten ihre Lieder bezeichnet? Sie hatten in ihrer musikalischen Leiter 18 Töne, davon ein jeder seinen Namen führte. (Mus. Bibl. 1. B. 2 St. 1 Art.) Sie hatten gewisse Zeichen u. Character erfunden, jeden Ton anzuzeigen. Diese

Diese Figuren bestanden aus einem Zuge, welcher aus dem ersten Buchstaben des eigenen Namens eines jeden Tons gemacht worden. Diese Zeichen dienten in der Vocal- u. Instrumentalmusik, u. wurden über die Worte geschrieben. Auf zweien Linien wurden sie so geordnet, daß die oberste für den Gesang, u. die unterste für die Begleitung war. Diese Linien waren nicht dicker, als die Züge der ordentlichen Schrift. Ich besitze noch griechische Handschriften, worinn man beyderley Arten der Noten antrifft. Man hat daraus die Lieder auf Kalliope, Nemesis u. Apollo gezogen, die so gut sind, als eine Strophe von einer pindarischen Ode. Diese Lieder waren von einem sonst unbekannten Dichter, Namens Denny. Herr Burette hat diese Stücke des Alterthums mit den alten u. neuen Noten bekannt gemacht in den *Memoires de l'Academie des belles lettres*. T. V. Man bediente sich dieser Zeichen bis ins eilfte Jahrhundert, wo Gui d'Arezzo, oder Guido Aretinus, erfand, sie so auf Linien zu schreiben, daß der Stand einer Note den Ton anzeigt, wie noch jetzt bey uns. Es waren aber nur lauter Punkte, welche keine Dauer der Zeit ausdrückten. Aber Johann von Neurs, oder Murs, der zu Paris gebohren 1350, u. unter dem Könige Johann lebte, erfand das Mittel, diesen Noten durch verschiedene Gestalten eine ungleiche Gültigkeit in Ansehung der Zeiträume zu geben, welche Weise im ganzen Europa angenommen worden. *)

Er 3

§. 5.

*) Einige halten den Johann von Murs für einen Engländer. Und in der Zeit, da er gelebt, ist man auch noch nicht einig.

§. 5.

Muß man aber die neuere Musik der alten vorziehen?

Diese Frage ist sehr häufig untersucht worden. Hat die alte Musik aber von dem Contrapunkt nichts gewußt, so kann sie auch vor der neuen keinen Vorzug behaupten. So schließt man. Aber das erste ist noch nicht ausgemacht, u. der Schluß ist auch noch nicht richtig. Könnten die Alten ihre Musik demnach nicht sehr hoch getrieben haben, wie bey andern Künsten geschehen, dahin die Neuern noch nicht kommen mögen? Ich rede nur wahrscheinlich. Und müßte denn die Entdeckung des Conterpunkts der neuern Musik schlechterdings den Vorzug vor der alten geben? Die alten Maler gebrauchten nur vier Farben, u. übertrafen die neuern weit. Man müßte die Sache gründlich untersuchen, u. das ist nicht möglich. Es ist mit der Musik nicht wie mit der Bildhauerkunst, davon noch Ueberbleibsel vorhanden, die man mit unsern Werken vergleichen kann. Aber wo ist ein altes Stück von der Musik, daraus man sie gründlich beurtheilen könnte? Die wunderbaren Wirkungen, die man ihr zuschreibt, beweisen es nicht. Ihre Lehrbücher, die wir noch übrig haben, beweisen uns nichts von der Ausübung dieser Regeln: So wenig uns die bloßen Anweisungen zur Dichtkunst darthun können, ob die jetzigen Dichter den Alten vorzuziehen sind, oder nicht. Von der Ungewißheit ist ein großes Vorurtheil für die Alten, welches unser Urtheil zurück hält. Die Griechen waren ungemein geschickt
zu

zu den Künsten, sie brachten sie alle glücklich sehr hoch, sonderlich die Bau- Bildhauer- u. Malerkunst. Keine Kunst ward eher u. mehr bey ihnen getrieben, als die Tonkunst. Wer nur mit Sorgfalt erzogen ward, der legte sich darauf. Sie gehörte mit zum wesentlichen Stücke der Erziehung. Man bediente sich ihrer bey den Festen, Opfern, u. bey Mahlzeiten, wobey sie das vornehmste mit war. Man stellte Wettstreite darinn an, u. theilte den Ueberwindern Belohnungen aus. Besonders war sie bey den Schauspielen. Die Schaubühne ward aber bey den Atheniensern zur großen Pracht u. Vollkommenheit getrieben. Sollten die Athenienser, deren Ohren so zart waren, die Musik wohl vergessen haben? Nothwendig müssen sie auch in der Musik es hoch gebracht haben. Vom Vorzuge will ich nichts bestimmen. Ich will von der Hebräer Musik mit Stimmen u. Instrumenten, die sehr brünstig u. vollkommen gewesen seyn muß, nichts gedenken, damit ich nicht eine heilige mit einer weltlichen vermenge. Sonsten waren dazumal die größten u. besten Männer bestimmt, 1 Chron. 15, 22. R. 25, 1. 7. (Wir werden zur andern Zeit aus dem Sam. von Til u. andern Schriften mehr hiervon handeln.) So viel gebe nur zu bedenken, daß im Tempel so viele Sängere gehalten worden, es waren viele Lehrmeister, man theilte sie sowohl ein, u. an Instrumenten fehlte es nicht. Die Leviten waren dabey gebohren, u. übeten sich lebenslang, mußten also vollkommen werden. Und das ist der edelste Gebrauch der Musik, wenn sie zum Preise Gottes dienet.

Der zweite Abschnitt.

Von den Theilen der Musik, die nur bey den Alten üblich waren.

Man kann diese Theile leicht mit einander wechseln, weil sie genau mit einander verbunden. Wir wollen etwas wenigens davon handeln, u. das mehrestes aus den *Reflexions critiques* de Mr. l' Abbé du Bos sur la Poësie et sur la Peinture, nehmen.

§. 1.

Die Aussprache auf der Schaubühne ward in Noten gesetzt, und das war kein Gesang. Canere, Cantus u. Carmen haben oft die Bedeutung, daß sie nur eine gewisse Art zu lesen oder Aussprache bedeuten. Nach Bryennii Meinung richtete sich diese Aussprache nach den Accenten, u. folglich bedienten sie sich dazu dieser Tonzeichen, u. das waren die dreye, der Acutus, grauis u. circumflexus. Diese stiegen bis auf zehne, die mit ihren besondern Zeichen ausgedrucket wurden. Die Namen u. Figuren findet man in den alten Grammatiken. Der Accent ist eine gewisse Regel, die da lehret die Stimme in der Aussprache zu erheben u. fallen zu lassen, welche man gleich mit der Sprache lernet. Außer den Accenten hatten die Griechen u. Lateiner ihre kurzen u. langen Enklaben, die beständig u. bekannt waren. Jene galten eine Zeit oder *moram*, diese aber *pro*; da durfte nur ein prosaischer oder rednerischer Componist, der die Tonzeichen überschrieb, sich nach den Quantitäten oder Wortzeiten richten.

richten. Desto lächerlicher ist es, wenn unsere heutige Componisten die Wortzeit nicht verstehen, oder beobachten, u. wohl eine kurze Sylbe lange zerrern, oder hoch erheben lassen. Der Alten Ton im Reden war wie der unsrige, und doch ward sie in Noten gesetzt, weil ein beständiger Bass in eben den Tönen den Redenden begleitete. Das scheint wunderbarlich. Allein es ist doch geschehen. Es kann aber seyn, daß der Spielmann nur dann u. wann einige Noten angegeben, wenn der Redner vermuthlich die Töne verfehlt haben möchte, u. das gethan, was dem Grachus sein Flötenspieler leistete, welcher, wenn er öffentlich redete, bey ihm stand, und ihm die rechten Töne angab, wenn es nöthig schien. Man vergleiche auch, was Cicero vom Roscio sagt: Je älter er würde, desto langsamer wollte er die Meloden u. das Spielen der Flöte u. des Flötenspielers machen. de oratore l. 1. n. 254. de Leg. l. 1. n. 11.

§. 2.

Die Musik regierte nicht nur die Aussprache in einer Rede, sondern auch die Geberden. Diese Kunst hieß bey den Griechen *ὄρχησις*, bey den Römern *saltatio*, u. bestand, wie Plato schreibt, in der Nachahmung aller Geberden u. Bewegungen, die ein Mensch machen kann. *Saltatio* bedeutete nicht die Geschicklichkeit artige Geberden im Umgange sowohl, als bey dem künstlichen Tanze zu machen, sondern auch die Kunst der Schauspieler, Redner u. Nachäffer ihre Geberden zu regieren. Quintilian rath, die Kinder eine Zeitlang in die

Er 5 Tanz-

Tanzschulen, u. zwar im zarten Alter, zu schicken, daß sie angenehme Manieren im Reden lerneten. Diese Weise wäre alt u. ohne Tadel, 1 B. 11 K. Uebrigens aber schämten sich erbare Römer dieser Schulen, u. Scipio, der Karthago bezwang, eiferte davor in einer Rede, davon uns Macrobius in Saturnal. 2 B. 8 K. noch ein Stück aufbehalten hat. In den Worten heißt *cantare* so viel als Schauspiele hersagen lernen, denn davon ist die Rede. Die Worte sind diese: *Eunt in ludum histriionum, discunt cantare, quod maiores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium, inter Cinoedos, virgines puerique ingenui.* Also legten sich die Schauspieler u. Redner fleißig auf diese Geberdenkunst, u. hat Cicero öfters mit dem Roscio gestritten, wer eine Sache öfter auf veränderte Weise vortragen könnte. Er brauchte andere Redensarten, die eben das sagten, Roscius mußte dergleichen mit seinen Geberden thun, u. die Anwesenden sprachen das Urtheil.

§. 3

Die Römer theilten öfters die Verrichtung auf der Schaubühne, einer mußte die Worte sprechen, der andere die Geberden dazu machen. Die Sache ist von uns so entferneter, u. scheint uns so verworren, daß wir uns keinen Begriff davon machen können. Die Gelegenheit darzu war diese: Livius Andronicus, ein berühmter Dichter, hatte ein Schauspiel gemacht, u. sagte es selbst, nach damaliger Weise, dem Volke vor, im 514 Jahre der Stadt Rom.

Er

Er mußte auf des Volks Verlangen viele Stellen wiederholen, u. ward heischer. Darauf mußte ein Slav vor den Musikanten treten, das übrige herlesen, u. der Poet machte die Geberden dazu, u. zwar lebhafter, wie sonst, weil er darauf nun allein dachte. Das gefiel dem Volke, u. gab zu der Gewohnheit Anlaß. Liv. 7 B. n. 2. Seit der Zeit redeten die Schauspieler nichts mehr, als die Gespräche. Es scheint lächerlich ausgesehen zu haben, wenn einer pathetisch geredet mit zusammengeschlagenen Armen, u. der andere hat Geberden ohne Worte gemacht. Allein der Schauplatz war groß, u. überdem spielten sie in Masken, daß man ohne das die Bewegung des Gesichtes u. Mundes nicht sehen konnte, u. nicht wußte, ob der erste oder letzte redete. Der Redner hieß Cantor. Bey dem, der die Vorstellung machte, stand ein Mensch mit eisernen Schuhen, der schlug den Tact mit dem Fuße, darnach sich alle, die auf der Bühne spielten, richten mußten. Auf die Schauspiele ward sehr vieles verwandt, man wohnte ihnen gerne bey, das Volk ward dadurch sehr edel, u. die Vorstellungskünste stiegen sehr hoch. Bey dem allen regierete die Musik alles, die Verfertigung der Stücke, den Ton, die Geberden, die Instrumente u. die Uebereinstimmung. In Griechenland setzten die Dichter selbst die Noten über ihre Verse: Aber bey den Römern thaten es eigene Leute, deren Kunst darinn bestand. Man wußte den Ton zu erheben, fallen zu lassen, u. künstlich zu verändern, u. zuweilen mußte man nach den Noten den Ton fallen lassen, das wider den Verstand zu seyn schien, damit man

man hernach die folgenden Worte durch Erhebung der Stimme desto merkwürdiger machte.

§. 4.

Das Sonder- u. Wunderbareste war die Kunst der Pantomimen oder Nachäffer, die aber nicht löblich war. Die Pantomimen konnten alle Arten der Schauspiele vorstellen, ohne den Mund aufzuthun: denn sie ahmeten alles nach, was die Lehren ihrer Tanzkunst mit den Geberden sagen wollten. Suidas u. Zosymus berichten, diese Kunst sey zu Augusti Zeiten in Rom aufgekommen, u. soll vieles zum Verderben der Sitten beigetragen haben. Die beiden Erfinder, die dadurch recht berühret wurden, waren Pylades u. Bathyllus, jener in den Trauer- dieser in den Lustspielen. Das war zu verwundern, daß auch die Nachäffer in Masken spielten, u. ihnen die Geberden des Gesichtes nicht zu statten kommen konnten. Vermuthlich siengen sie an, erstlich einige bekannte Auftritte vorzustellen, u. endlich kamen sie so weit, daß sie ganze Schauspiele vorstellen konnten. Sie sprachen kein Wort, sondern redeten nur mit den Geberden, folglich mußten diese viel lebhafter seyn, als die Geberden der andern Schauspiele. Cassidorus nennete die Pantomimen Leute, deren beredte Hände auf jedem Finger eine Zunge hätten, die stillschweigend redeten, die eine ganze Erzählung machen könnten, ohne den Mund zu öffnen, und welche die Muse Polihymnia dazu gebildet hätte, um zu zeigen, daß es nicht nöthig wäre, die Worte vernehmlich auszusprechen, wenn man seine Gedanken an den Tag legen wollte. Diese Vorstellungen er-
weckten

weckten ein empfindliches Vergnügen, und machten aufmerksam. Der erbare Seneca, der ältere, gestand, daß er eine große Zuneigung zu dem Vergnügen hätte. Lucian sagt, man weinte dabey, wie bey andern Schauspielen. Ein gewisser König bey Ponto Euxino meynte auch, er könne sich eines solchen Pantomimi, als eines Dolmetschers in allen Sprachen, bedienen. So beliebt diese Kunst war, und so sehr sie sich ausbreitete: so wurden doch endlich die Nachäffer von Rom gejagt. Denn die Liebe des Volks gegen dieselbe erregte Kotten u. Parthenen, da einige diesem Nachäffer anhängen, andere jenem. Sie unterschieden sich auch, wie bey den circensischen Spielen, durch die Farbe der Kleider, u. zwar durch blau u. grün. Und daher entstanden gefährliche Empörungen. Unter Nerone u. einigen andern Kaisern wurden sie verjagt, aber es dauerte nicht lange. Man rief sie bald wieder, weil das Volk große Zuneigung zu ihnen hatte. Domitian verjagte sie auch, und Nerva ließ sie wieder kommen. Bisweilen bat das Volk auch angelegentlich um ihre Verjagung, so wie es bisweilen um die Wiederherstellung derselben gethan hatte.



D. Georg Vensky Gedanken von den Noten oder Tonzei- chen der alten Hebräer.

§. 1.

So verhaßt die hebräischn Accente sind bey Leuten, welche die Sache nicht gehörig einsehen; so ehrwürdig sind sie als Ueberbleibsel des grauen Alterthums, daß man sie allerdings höher schätzen sollte. Sie sind eigentlich nichts anders, als Noten der Hebräer, als die allerältesten, allerersten Noten anzusehen, u. deswegen verdienen sie hier mit Recht einen Platz. Ich will hier nicht untersuchen, ob sie wirklich, so wie sie in der hebräischn Bibel stehen, von den heil. Scribenten herrühren? Ich habe zur andern Zeit schon meine Gedanken, ob sie sich schon voriezo ein wenig geändert haben, davon an den Tag geleyet, nämlich in der critischn Historie der hebräischn Accente, welche ich vor 10 Jahren entworfen, u. meiner hebr. Accentuation vorgesezt habe. Ich gebrauche auch diese Sache voriezt nicht auszumachen. Ich kann meinen Satz, daß sie ehrwürdig sind, u. Aufmerksamkeit verdienen, dennoch behaupten. Gesezt sie rühreten lediglich von Menschen her: So sind doch so viele menschliche Alterthümer in besondern Werthe bey uns, daß ich nicht sehe, warum man diese Ueberbleibsel allein so gering schätzen wollte? Gesezt auch, daß die Masorethen u. gelehrten Juden nach Christi Geburt dieselben mit der Punkten der Hebräer erst erfunden hätten: So behielt mein Satz doch seine Gültigkeit, u. diese würde

de

de noch sehr vermehret werden, wenn man den innern Werth und die Regelmäßigkeit der Accente nebst dem Nutzen dazu nähme.

§. 2.

So viel aber deucht mir gewiß genug zu seyn, was ich iezo behaupte, daß die Accente so jung nicht sind, als die meisten meynen. Denn 1) die Vocalpunkte der Hebräer u. ihre Accente stehen in einer genauen Verbindung mit einander, wie diejenigen wissen, die hebräisch können. Nun aber giebt es eine ziemliche Anzahl der Vocalpunkte, u. eine große Anzahl Accente, beyde sind wohl ausgedacht u. sehr regelmäßig angebracht. Es ist eine große Uebereinstimmung darinn, u. man kann fast von allen Grund u. Ursache angeben. Da ich dieses nun aus der Erfahrung behaupte: So nehme ich ferner an, daß keine einzige Kunst gleich mit einmal erfunden, vollkommen u. bekannt gemacht wird. Es gehöret gewiß Zeit, Fleiß, Nachsinnen, Versuch, u. mancher Kopf dazu. So ist es z. E. mit unserer jetzigen Musik, mit der Buchdrucker- u. so auch mit der Schreibkunst ergangen. Folglich glaube ich, daß auch viele Jahre u. viele geschickte Männer dazu gebraucht worden, die Zeichen- oder Punktirkunst zu erfinden, in Ordnung zu bringen u. zu einem hohen Grade der Vollkommenheit zu erheben u. bekannt zu machen. Also müssen die Accente insonderheit nothwendig älter als die Masorethen seyn: diese sehe ich nicht dafür an, daß sie im Stande gewesen, den Anfang zu erfinden, u. die Vollendung zu bewirken. Die Erfahrung widerspräche, wenn man den kühnen Satz anneh-

annehmen wollte. 2) Ist aus der Geschichte der Musik bekannt, daß die alten Griechen doppelte Noten, lese- u. Singenoten gehabt, daraus eine doppelte Schrift entstanden, welche auch auf die Lateiner gekommen ist. Nun haben die Griechen ihre Buchstaben aus Morgenlande, das ist Phönicien bekommen, welche eben die hebräischen Buchstaben sind: Sollten sie nicht auch vermuthlich die Tonzeichen daher geholt haben? Die Hebräer haben auch eine doppelte Art des Cantus, oder Singens, u. also auch lese- u. Singenoten. Also kommen sie darin überein. Die Hebräer nennen sie auch deswegen טונים modulationes. 3) Die alten Hebräer haben je gesungen u. ihre Musik recht hoch gebracht, wie insonderheit Rollin in seiner Abhandlung von der Musik behauptet; ihr Chor der Sänger u. Musikanthen war sehr zahlreich u. ihre Instrumente mancherley. Dazu müssen sie ja auch einige alte bekannte Tonzeichen gehabt haben. Es sind keine andere, als diese Accente auf uns gekommen. Die, welche man in den metrischen Büchern findet, scheinen dazu bequem u. hinlänglich gewesen zu seyn, u. die Rabbinen berichten es, folglich können wir dieselben als Singenoten annehmen. Sie sind aber zum Theil zusammengesetzte Figuren, u. die Accente, welche wir in den prosaischen Büchern finden, sind zwar verwandt; aber einfacher. Das Einfache muß eher, als das zusammengesetzte seyn. Die Musik war zu Davids Zeiten am höchsten gestiegen: Folglich müssen die Accente, die man in prosaischen Texten gebraucht, u. die Lesenoten waren, schon vorher

her gewesen seyn. 4) Wenn wir endlich die Accente selbst ansehen; so sind es viele von besonderer Figur, die ihre gewisse Verhältnisse unter einander haben, u. sich stark nach dem Tone u. nach der Zahl der Wörter u. der Beschaffenheit der Sylben richten. Die Alten werden die Dinge u. ein so mühsames Werk nicht umsonst erdacht u. so ordentlich eingerichtet haben. Sie müssen also etwas bedeuten. Abtheilungszeichen können sie nicht allein seyn, dazu gebrauchte man so viele nicht, u. sie stehen oft so, daß sie der Abtheilung zuwider sind. Kurz, man kann mit dieser ihrem Amte nicht weit genug kommen, u. daraus alles auflösen. Sollen sie den Nachdruck anzeigen, oder Figuren in der Rede machen? Auch das will nicht allemal angehen. Sie stehen wohl, wo gar kein Nachdruck ist, u. wie könnten einige Accente in allen Versen vorkommen? eine Figur kann ja nicht allenthalben stehen. Nimmt man aber an, daß sie hauptsächlich die Stimme entweder im Ausreden oder Singen regieren sollen: So kann man gar wohl auskommen: denn die Aussprache ist in allen Sätzen gewissermaßen u. mehrentheils einerley: Das Singen in den Liedern der Alten war es auch; aber der Ton veränderte sich doch, nachdem die Länge der Sätze, die Beschaffenheit der Worte u. der Gemüthsbewegungen ist, u. damit kommt die Gewöhnlichkeit u. Veränderung der Accente überein: dennoch aber können sie zugleich gar wohl abtheilen u. Nachdrücke anzeigen, denn darnach müssen sich die Noten richten, u. beides müssen sie andeuten u. zuerkennen geben.

§. 3.

Es ist aber die Wissenschaft, was ein jeder Accent eigentlich anzeigt, verlohren gegangen. Wir müssen uns bemühen, ob wir wahrscheinliche Muthmaßungen davon erfahren können. Der Ort, die Figur u. der Name eines Accents muß uns dazu dienen. Ich habe in meiner prosaischen Accentuation der Hebräer im 4 Kap. schon einen Versuch gemacht. Ich will denselben hier mit einer Veränderung mittheilen. Ich werde nur mein Augenmerk überhaupt auf beyderley Accente richten, u. meyne, wir irren nicht, wenn wir annehmen, daß die Accente oder Noten der Hebräer die Abmessung der Zeit, den Ton u. die Beugung der Stimme angedeutet haben, u. man nach den prosaischen Accenten gelesen, aber nach den metrischen gesungen habe. Daß das Lesen aber auch eine Art des Singens sey, haben andere, als Cicero in oratore, u. von der Hard vor Reinbeck's Accentuation u. Joboc. Willich im Buche de modulatione oratoria u. andere schon vor mir dargethan, daß mich also damit nicht aufhalten darf.

§. 4.

Es läßt sich aus der Stelle oder dem Orte, wo ein Accent steht, nicht unwahrscheinlich schließen, was er der Sylbe oder dem Worte für einen Ton gebe, nämlich 1) die Accente, die oben über dem Worte stehen, zeigen an, daß die Stimme zu erheben sey. 2) Die Accente, die unter dem Worte stehen, zeigen an, man solle die Stimme sinken lassen. 3) Die zwischen den Worten stehen, zeigen entweder
die

die eilige Verbindung, oder eine bedächtige Betheilung an. Jenes thut die Linie Marceph, dieses das Psik, der Soph-Pasuk, oder die zweene Punkte am Ende des Verses, und nach einiger Meynung auch das Wort Selah. 4) Der Accent, der vorn auf dem Worte stehet, erhebet die erste Sylbe, der darunter stehet, ziehet die erste Sylbe nieder. 5) Die Accente, die über der letzten Sylbe stehen, erheben die letzte. 6) Die übrigen, die in der Mitte des Worts stehen, erheben oder ziehen ihre Sylben herunter. 7) Wenn zweene Accente in einem Worte stehen, so thut ein jeder angezeigter maßen das Seinige. 8) Die unten am Ende eines Gliedes in der Rede oder eines Verses stehen, als Silluk u. Atnach, sind am tieffsten, u. erfordern die mehreste Zeit.

§. 5

Aus der Figur oder Gestalt der Accente kann man auch etwas schließen; als nämlich dieses: 1) Je größer u. höher ein Accent erhaben ist, desto stärker oder höher muß der Ton seyn. 2) Je tiefer ein Accent sich herunter lenket, desto tiefer muß der Ton der Stimme herunter fallen. 3) Nachdem eine Figur gezogen ist, nachdem sollte auch wohl der Ton sich winden. 4) Je kleiner ein Accent, je weniger wird man ihn ausdehnen müssen, je größer er ist, desto größer Lermens wird er verursachen sollen. 5) Die zusammengesetzten Figuren müssen einen zusammengesetzten Ton haben, u. insonderheit in den Liedern, wo man sie eben findet, läufe vorstellen.

§. 6.

Die Namen der Accente könnten vielleicht auch einige Regeln an die Hand geben, wenn man sie untersucht, u. gewiß versichert wäre, daß sie alle aus dem Alterthume herstammten. Als ꝛ. E. Silluk heißet die Vollenbung, heißet auch Gaja, ein Brüllen, eine starke Stimme, wie auch Maarich, verlängern. Atnach ein Erholungszeichen, wie auch Meajela, ein stärkender, ein Verstärker des Tons, u. s. w. Man kann die Namen in meiner Accentuation erkläret finden, wo man auch die Figuren u. Eintheilung der Accente antrifft. Doch will ich sie hier kurz alle herbeibringen.

§. 7.

In der prosaischen Accentuation sind folgende Accente oder Lesearten nach ihrer Ordnung. Die vornehmsten stehen voran: die Querstriehe deuten das Wort an, u. zeigen die Stellen.

:- Silluk mit dem Soph-Pasuk, oder dem Ende des Verses, sind die 2 Punkte.

| | |
|----------------|----------------------|
| — Atnach, | — Psik Schaischelet, |
| — Segolta, | — Jthibh, |
| — Sakephkaton, | — Merca Ephula, |
| — Sakephgadol, | — Paser, |
| — Tiphcha, | — Karnephara, |
| — Abhla, | — Elischagdola, |
| — Sarka, | — Geresch, |
| — Paschta, | — Geraschaim, |
| — Ehbir, | — Psik munachatum. |

Als

Als Bindezeichen sind

- ⌒ Merca,
- ⌒ Munach,
- ⌒ Mapach,
- ⌒ Darga,
- ⌒ Jerach,
- ⌒ Kadma,
- ⌒ Elischaktanna.

§. 8.

Die metrischen Accente oder Singenoten sind nach ihrer Ordnung folgende :

- ⌒ Silluk mit dem Soph Pasuk,
- ⌒ Merca mapachatus, hat einen hohen u. niedrigen Ton, u. ist wenigstens ein halber Tact.
- ⌒ Atnach,
- ⌒ Kbhia Gereschatus, zweene hohe Töne,
- ⌒ Psik Schalschelet,
- ⌒ Sarca postpositivus,
- ⌒ Tiphcha, der vorderste,
- ⌒ Paser,
- ⌒ Psik kadmatum,
- ⌒ Psik mapachatum,
- ⌒ Merca,
- ⌒ der untere Munach,
- ⌒ der obere Munach,
- ⌒ Mapach,
- ⌒ Kadma,
- ⌒ Tiphcha tonicus,
- ⌒ Jerach,
- ⌒ Sarka, der Mittknecht.

D. Georg Vensky
Auszug aus Wilhelm Jrbows Conjecta-
neis in Psalmorum titulis,
 welche zu Leiden 1728 in 4. herausgekommen sind.
 Von der Musik u. den musikalischen Instrumen-
ten der Alten, sonderlich der Hebräer.

§. 1.

Die Musik ist als eine Kunst, welche die Sorgen angenehm erleichtert, u. welche bey allen Völkern jederzeit in großem Ansehen gewesen, weil sie die Affecten erregt u. stillt, die Schmerzen lindert, erfreuet u. ermuntert. *) Wer bey den Griechen die Musik nicht gelernet hatte, der durfte sich keiner freyen u. guten Unterweisung rühmen. Man hielt den Themistokles für ungelehrt, weil er seine Unerfahrenheit in der Tonkunst bekennen mußte. Bey den Arkadiern lernet die Jugend von Kindheit auf nach Noten den Göttern Loblieder singen. **) Man gebrauchte aber die Musik nicht zur Reizung der Luste, sondern die Gemüthsbewegungen unter die Regierung der gesunden Vernunft zu zwingen. Man hielt die Musik für eine Arzney des Gemüths,

wo:

*) Aristot. Polit. lib. 8. Maximus Tyrius von der Musik, in den 12 Dissert. Pythagoras stillte die Unruhe des Gemüths durch die Leier, Klinias u. Achilles durch die Musik den Zorn. Seneca l. 3. de ira, Aelianus in var. Hist. l. 14. c. 23.

**) Athenäus l. 14 B. Deiprosop. wie auch im l. u. 19.

wodurch die rohen u. unwissenden Menschen verändert, zu rechten Menschen gemacht, zum Gehorsam gegen die Vernunft gebracht u. zur Gesellschaft fähig wurden. Was Orpheus mit seinen Liedern u. seiner Leier, u. Amphion mit seiner Harfe ausgerichtet haben, ist bekannt. *) Athenäus meldet, daß es in den ältesten Zeiten ehrbare Sänger gegeben habe, welche von guten Sitten gewesen wären, sich als gute Weltweisen bewiesen, die Mäßigkeit u. alle Tugenden gelehrt hätten. Daher klagt er, daß die Musik im Griechenlande durch die Wollust verderbet worden, u. wünschet wiederum reinigende Gesänge u. Loblieder der Götter u. Helden. Ja der Alten Weisheit bestand vornämlich in der Musik. Daher diente man den Göttern mit der Musik, u. suchte sie dadurch zu versöhnen. Wie denn das Lied, damit man dem Apollo diene, Paean, der Venus, hypiggos, dem Bacchus, dithyrambos, der Ceres, Julos, hieß. **)

§. 2.

Gott, der das besorget, was den Menschen nützlich u. nöthig ist, hat daher diese u. die Dichtkunst erhalten, u. zur höchsten Vollkommenheit gedenken lassen, geschickte Männer zu dem Ende erwecket, sie mit seinem Geiste begabet, u. ihnen geheißen, zur Erbauung seines Volks erbauliche Lieder zu schreiben. Moses, Barak, Jesaias, David, Eze-

N n 4

chias,

*) Man lese Horat. de Arte poet. u. Carm. L. I. Od. 46. Cassium Parmens. oder Achillem Statium.

**) Plutarch, Sympos. I. 2. qu. I. Spanhemi Observ. in Callim. p. 3.

chias, Habakuf u. ihre Lieder sind bekannt. Mit der geistlichen Dichtkunst verband man die Tonkunst, man sang, man spielte dazu. Also ist sowohl das Singen, als auch das Spielen oder die Instrumentalmusik von den ältesten Zeiten her bey Frommen u. Gottlosen üblich gewesen. *) Insonderheit ist der König u. Prophet David merkwürdig. Er war beliebt wegen seiner Lieder in Israel, 2 Sam. 23, 1. Schon in seiner Jugend machte ers, wie die Hirten bey andern Völkern, **) u. übete sich bey seiner Heerde, ward Sauls Harsenschläger. Er ersann u. erfand neue Instrumente, neue Bildungen derselben, Amos 6, 5, 1 Chron. 23, 5. Er theilte die Sänger, die Moses schon eingesetzt, in gewisse Chöre, vermehrte sie: Er verfertigte Lieder, davon die meisten in dem Psalter zusammen gefasset sind, †) der aber auch mit den Liedern anderer heiligen Männer vermehret worden. ††)

S. 3.

Die Psalme heissen die unordentlichen Gemüths-
bewegungen, sie richten auf, beruhigen, unterrich-
ten, führen ab von den Lastern, bezwingen die Här-
testen, bändigen die Unsinigen, u. loben Gott. Sie
enthalten allerley Arney u. Heilmittel unseres
Gemüths, u. sind voller weiser, hoher Lehren. Da-
her

*) 1 Mos. 4, 21. u. 31, 27. Hiob 21, 12. 2 Mos. 13, 20. 21.
Richt. 11, 34. 1 Sam. 10, 5.

**) Den Hirten wird die Erfindung der Musik u. In-
strumenten zugeschrieben, Virgil. Incol. Eclog. 1.
Lucretius de rerum natura, L. 5.

†) 2 Sam. 1, 18. ††) 1 Chr. 15, 16. 25. Str. 47, 9. 10.

her werden sie von so vielen nach Würden gelobet, David ist also unser u. der Israeliten Orpheus, Simonides, Pindarus, Alcöus, Flaccus u. Catullus, &c. Dieses Gesangbuch der jüdischen Kirche enthält Lieder, welche bey verschiedenen Gelegenheiten, zu verschiedenen Zeiten u. von verschiedenen Urhebern verfertigt worden. Einige sind vor David, die meisten zu seiner Zeit, einige nach ihm gemacht worden. Moses, Heman, Ethan, die Kinder Korah, David, Gad, Asaph, Salomon, waren die göttlichen Dichter. Esra hat vermuthlich die vor dem zerstreuten u. einzelnen Psalme ohne Ordnung zusammen gelesen u. in ein Buch gebracht. Doch sind sie in Ansehung ihres Gebrauchs in verschiedene Klassen abgetheilet worden. Ein mehrers hiervon kann man bey dem Verfasser selbst nachlesen.

§. 4.

Was die Musik der Hebräer betrifft; so sind davon sehr verschiedene Meinungen, davon man Athanas. Kircherum in Musurgia universal. T. 1. u. Bartoloccii Biblioth. Rabb. T. 2. nachlesen kann. Desters gehen die Meinungen ganz wider einander, weil die Juden erst nach Zerstörung ihres Reichs davon zu schreiben angefangen, u. sich also meistens nur auf das Muthmaßen gelegt haben. David bediente sich zweyer Worte, seine Lieder dadurch aus;udrücken: Schir u. Misnor, jenes bedeutet einen Gesang, ein Lied, das gesungen worden, dieses aber einen Psalm, ein Lied, dazu auch gespielt worden. Beyde Worte werden verschiedentlich zu-

sammengesetzt. Bald heißt es: Schir-Milimor, bald Milimor Schir. Jenes möchte man geben einen Gesang des Psalms, u. einige meinen, es bedeutet ein solches Lied, davon man erst etwas gesungen, u. hernach mit den Instrumenten geantwortet: Dieses ist so viel, als ein Psalm des Gesanges, u. soll bedeuten, daß man mit den Instrumenten erst präludiret u. vorangespielt habe. Andere aber halten beide Redensarten nur für einerley, u. sie sollen einen Psalm andeuten, der öffentlich abzusingen ist.

S. 5.

Die Hebräer hatten verschiedene Instrumente. Kimchi zählt fünferley Arten: Bartoloccius sechserley, Noldius eiserley. Der Talmud zählt 34, u. der Urheber der Schilte Haggibborim gar 36. Es ist aber hier zu keiner Gewißheit zu kommen. Das kann man mit Wahrheit sagen, daß die Instrumente in zwei Gattungen abgetheilet werden müssen. Einige wurden geblasen, einige geschlagen. Diese hießen überhaupt Neginoth, u. wurden theils mit Stöcken, theils mit Bögen, theils mit der Hand gerühret. Der Vorsteher aller hieß Mnazeach. Wir wollen einige Instrumente betrachten. Eines hieß מַנְצֵיחַ, *συμφωνία*, symphonia, eine musikalische Harmonie, oder Uebereinstimmung. Man findet das Wort Dan. 3, 5. 10. u. 15. Luc. 15. Einige halten das Wort für griechischen Ursprungs. Allein es war zu Nebukadnezars Zeiten bekannt, da doch die Griechen dazumal mit den Babyloniern noch nicht Bekanntschaft hatten. Denn vor dem
persischen

persischen Kriege wußte man in den asiatischen Reichen nichts von den Griechen. Das beweiset vor andern Strabo im 15 B. Pythagoras war der erste, so viel wir wissen, welcher von Aegypten der Wissenschaften wegen sich nach Babylon begeben hat, weil er ohne Zweifel, dorten erst davon etwas vernommen. Ja die Erfindungen der Babylonier hat erst Berofus, ein Chaldaer, unter dem großen Alexander gelehret, wie wir aus dem Vitruvio lernen. Strabo berichtet, daß die Musik in Thracien u. Asien erfunden worden. Und vor Pythagora, welcher zu Ende der babylonischen Monarchie, u. zu Ende der jüdischen Gefangenschaft lebte, war die Musik unter den Griechen nicht bekannt. Dieser hat zuerst unter denselben die Uebereinstimmung der Töne erfunden, in Ordnung gebracht u. gelehret, daher Makrobios den Pythagoram für den Erfinder der Musik hält. Man lese Fr. Patricium de Republica l. 2. c. 2. Dagegen war die Musik schon vor mehr als 400 Jahren bey den Juden zur Vollkommenheit gebracht, von welchen sie ohne Zweifel die benachbarten Völker, also auch die Chaldaer lerneten. Selbst Pythagoras lernetete sie hier, als ein Stück ihrer Weisheit, vid. Iustin. l. 20. c. 4. Diog. Laert. in Pythag. leben. Die Aegyptier hielten von der Musik nichts, weil sie unnütz, schädlich wäre, u. die Männer weibisch machen sollte, wie Diodorus bezeugt: Aber bey den Persern u. Babyloniern blühetete sie desto mehr, wie Curtius lehret, 5 B. 1 Kap. 3 B. 3 K. Folglich hat Pythagoras von der Musik in Aegypten nichts, in Babylon

bylon alles lernen können. Bey der Musik der Griechen muß man drey Zeiten wohl unterscheiden, nämlich ihren Ursprung, ihren Fortgang, u. ihren größten Flor. Der Ursprung u. das erste Alter gehet von Zino, als dem Lehrer, u. Orpheus, dem Schüler Zini, bis auf Pythagoram. Der Fortgang reichete von Pythagora bis auf Aristorenum, der zu Anfange der griechischen Monarchie lebte. Ihr höchster Flor war unter der Monarchie bis zu derselben Ende. Sponheim schreibt in Observ. in Callim p. 206. Wie alle andere Wissenschaften, also sind auch die ersten musikalischen Instrumente aus Morgenlande nach Griechenland gekommen. Welches berühmte Scribenten unter den Griechen nicht verheelen. Und gewiß Aristorenius, welcher nicht nur von der Musik, sondern auch von den Pfeifern, Pfeifen u. Instrumenten geschrieben hat, wie Athenäus im 4 B. meldet, das aber verlohren gegangen, u. Strabo bemerken, daß die meisten Namen der musikalischen Instrumente barbarisch wären. Sie wären phönicisch, syrisch, thracisch, asiatisch u. hebräisch, als ἁ. Ε. Νάβλα, Σαμβύκη, Κινύρα. Was nun insonderheit das Symphonia anlanget, so sen es frenlich chaldäisch von ἡνσ, wie denn ἡνσ, fistulam pulmonis anzeigen. Es bedeute aber ein Instrument, das geblasen wird, u. Servius hat es über das 11 B. Aeneid. am besten durch eine Querflöte, *πλαγίαυλος*, übersetzt. Herr Joh. Heiman u. Herrmann von der Horst werden als sehende Zeugen angeführt, daß die Syrer u. Nachbarn des griechischen Meers noch

noch eine längliche, aus Rohr gemachte Flöte, hätten, welche die Hirten u. Bauern gebrauchten, die sie Sambonja, oder Sombonja, auch Zampogna nenneten, welches offenbar aus dem chaldäischen Namen herstammt, u. man könne sie bequem eine Musette oder Sackpfeife nennen. Es könnte aber wohl seyn, daß die Figur mit der Zeit sich geändert, u. sie vor diesem in der Quere gebraucht worden sey, da man sie iezo in der Länge gebrauchte. Also fällt weg, was Isidorus schreibt, daß Symphonia ein hohes Holz gewesen, so auf beiden Seiten mit einem Felle überzogen, u. von den Musikverständigen mit Stöcken geschlagen worden, u. sodann einen scharfen u. niedrigen Ton gegeben habe. Es fällt weg, daß es eine Leier anzeige, wie Drusius will. Andere meinen, es wäre eine Art von Orgeln gewesen, die aus verschiedenen nach einander hingereiheten Flöten bestanden, womit die Hirten ihre Schaafte zusammen gepeiffen hätten. Allein alle diese Meynungen gründen sich auf die Meynung, daß das Wort griechischen Ursprungs sey, welches aber falsch ist.

§. 6.

פסנתר, Dan. 3, 5. Psalter, leiten einige auch unrecht von den Griechen her. Hieronymus, Augustin, u. Chrysostomus meinen, es sey ein Instrument gewesen, das mit Saiten bezogen, u. einer Harfe ähnlich gesehen habe. Allein Angelus Policianus u. Caninius *) leiten es besser vom Chaldäischen

*) Jener cap. 14. Miscellan. Dieser in Hellenismi Alph.

däiſchen her. Man wird ſich nicht irren, wenn man es von פס u. טר, bewegen, herleitet, u. darunter ein Inſtrument verſtehet, das ſtark bewegt werden muß, oder ein ägyptiſches ſiſtrum, das ebenfalls von σείω, ich bewege, herſtammet, d. i. ein Klapperwerk, ein Kling- u. Schellenspiel. Der gleichen ſitra, die von Erz waren, gebrauchten der Iſis Prieſter in ihrem Götzendienſte. Wenn ſie bewegt oder gerührt wurden: ſo gaben ſie einen hellen Klang. Oben waren ſie gebogen, ausgearbeitet, auf dem oberſten Theile des Bogens ſah man das Geſicht einer Kage. Die ganze Form war länglichtrund, u. unten hingen an einer gebogenen Stange lauter Schellen. Man lieſet davon beim Apulejo l. 2. Met. Martiali 14 B. beim Juvenali u. Ovidio. Man bediente ſich dieſes Inſtruments auch im Kriege ſtatt der Poſaune, Virgil Aeneid. 8, v. 696, Regina in mediis patrio vocat agmina ſiſtro. Die Griechen gebrauchten ſie bey den Wachen der Soldaten, ſie aufzumuntern: Lipſ. milit. roman. c. 5. dial. 9. Man verfertigte dieſe Inſtrumente auch wohl aus Silber oder Golde, wie Apulejus 11 B. Metamorph. berichtet. Das bedeutet alſo Peſanterin, welche auch ענמנים, Schellen, 2 Sam. 6, 5. heißen.

§. 7.

קתרס oder קתרס, kaiteros, cithara, eine Harfe, iſt wiederum nicht griechiſch, ſondern chaldäiſch, n. kömmt von קתרס, eine harte Ceder, denn daraus wurde das Inſtrument verfertigt. So nannte Merkurius ſeine Zeyer, γέλυσ, eine Schild.

Schildkröte, weil er sie nämlich zu Anfange aus einem solchen Gehäuse machte. Wiewohl andere meinen, daß er sie aus Ochsenhörnern verfertigt. Die musikalischen Instrumente wurden zwar aus Tannenholze gemacht, wie man aus 2 Sam. 6, 5. schließet: Sie spielten vor dem Herrn mit allem tannenenen Holze, d. i. mit allen Instrumenten aus tannenenen Holze. Wie auch ein Epigramma auf eine Tanne, die in eine Leier verwandelt worden, bekannt ist:

Vivebam nemori quondam sine murmure vocis:

At mihi nunc vox est; sic ego vivo Chelys.

und

Viva nihil dixi, quae sic modo mortua canto.

Allein die Tanne ward mit zu den Cedern gerechnet, deren vielerley Arten gewesen sind. vid. Ursin. arbor. bibl. Salomon ließ aber auch aus dem Holze Almuggim 2 Kön. 10, 17. d. i. nach einiger Meinung, rothes Sandelholz, Instrumente verfertigen.

§. 8.

Man sang auch, welches noch angehängt wird, in zweenen Chören, dergestalt, daß man sich einander antwortete, welches חֲזָזִל genennet ward. Ps. 88. 1 Sam. 18, 6. 7. 2 Mos. 32, 1. 8. 4 Mos. 21, 17. Das eine Chor spielte die Harfe, das andere die Cymbein u. das Nablum. Daher im Tempel, oder in dem Vorhofe der Priester, zwey erhabene Orter u. Auftritte für die Sänger waren. Diese Weise, singend einander zu antworten, hat auch
die

die erste christliche Kirche angenommen, wie man aus dem 63 Briefe Basilii lernet, daher der Papisten Antiphonen entsprungen sind.

§. 9.

Die übrigen Titel der Psalmen, woraus viele lauter musikalische Instrumente machen, davon sie aber nichts gewisses, sondern viele u. verschiedene Muthmaßungen vorzubringen wissen, erkläret unser Verfasser von dem Inhalte der Psalmen. Nechiloth zeigen, seiner Meinung nach, die Vollkommenheiten Gottes an. Hasdeminith ist ein Name der Kirche, u. bedeutet die gesalbte. Almorh sind Jungfrauen, ein Titel des Volks. Schiggajon ist ein Klaglied. Al haggithrith bedeutet so viel, als von dem, was sich in Gath mit David zugetragen, oder von der Kelter, d. i. von dem Leiden Christi. Al schoschanim, von dem, was sich in Susan zugetragen. Al Machlath, von der Schwachheit: Schir hamaaloth, ein Lied über die Herausreise aus der babylonischen Gefangenschaft, welches letztere der Syrer bestätigt. u. d. g. m.

Ich verhoffe, daß verschiedenes in diesem kurzen Auszuge nicht unangenehm u. unnütze seyn werde: Und in dieser Hoffnung habe ich denselben mitgetheilet. Künftig wird ein mehrers folgen.



Der
Musikalischen Intervallen
Anzahl und Sitz,

vorgestellt von

Christoph Gottlieb
Schroter,

Componisten und Organisten an der Hauptkirche
zu Nordhausen, wie auch Mitglieder der Societät
der musikalischen Wissenschaften.

Musica est exercitium Arithmeticae occultum,
nescientis se numerare animi.

Leibniz in Epist. ad Goldbach.

Inhalt:

- I. Von der Veranlassung und Absicht dieser Abhandlung.
- II. Von der Anzahl u. dem Sitze aller in der Dar-
Leiter befindlichen Intervallen.
- III. Von der Anzahl u. dem Sitze aller in der Moll-
Leiter vorkommenden Intervallen.
- IV. Beantwortung der Frage: Ob zwischen einem
willkürlichen Grundklange u. dessen einfacher
Octave mehr als elf Tone nöthig u. nützlich sind.

Das erste Capitel. Von der Veranlassung u. Absicht dieser Abhandlung.

*Musica tot seculis varias habuit incrementi et
detrimenti periodos, ut omnes scientiae re-
liquae.*

Albrecht. de Effectibus Musicae.

§. 1.

Ist etwas bey Erlernung musikalischer Wahr-
heiten unentbehrlich, so ist es ohnstreitig die
gründliche Erkenntniß von der gewissen Anzahl u.
dem unumstößlichen Sitze der einfachen Intervall-
len. Was soll aber ein Anfänger der Musik glau-
ben, wenn er hin u. wieder von 12, 14, 20, 21, 24,
28, 29, 30, 31, 34, 36, 40, 42, 43, 48, 50, 53, ja
wohl gar von mehr Klangstufen widersprechende
Nachrichten vernimmt?

§. 2. Niemand spize sich, ob wolle ich denjeni-
gen einen Federkrieg ankündigen, welche seit zwey
hundert Jahren von Zarlins Zeiten bis ietzt, theils
in gedruckten Büchern, theils in schriftlichen Auf-
sätzen, hauptsächlich oder beyläufig, entweder von
zwey, oder drey, oder vier, oder mehr Classen der
Intervallen geredet: Denn ich zieler lediglich auf
die Sache, u. verspreche demjenigen, der mir den
Ungrund dieser Abhandlung glimpflich zeigt, mit
Vergnügen öffentllich Beyfall zu geben. Ich ge-
traue mir aber nicht, den Zweck lediglich mit den
33 2 willführ.

willkürlichen Commaten oder Schismaten des Monochords; noch allein durch den gewöhnlichen Notenplan u. dessen mancherley Erhöhungs- u. Erniedrigungszeichen zu erreichen.

§. 3. Niemand schlüsse hieraus, ob sey ich ein Feind oder wenigstens kein Kenner des Monochords: Denn meine künftige Vorstellung der pythagorischen gleichschwebenden Temperatur wird mich von solcher unvernünftigen Unternehmung oder schändlichen Nachlässigkeit frey sprechen. Ferner wolle niemand aus obigen Worten folgern, ob suche ich unsern klugen Vorfahren, für den uns zum Erbtheil hinterlassenen Notenplan, den wohlverdienten Nachruhm abzuspochen. Nein! ich halte gedachten Plan vielmehr für unverbesserlich: sintemal sich auf selbigem alle harmonisch-melodische Vorfälle so vorstellē lassen, wie es die ewigen Geseze des uns angebohrnen harmonischen Dreyklanges u. der siebenstufigten einfachen Melodie unserer Einbildungskraft anbefehlen. Jedoch alle diese vortreffliche Umstände können mich nicht bereden, aus willkürlichen Zeichen einen Beweis herzuleiten: Denn ich sehe mich genöthiget, die Anzahl u. den Sitz aller willkürlichen Intervallen lediglich aus jenen unveränderlichen Gesezen vorher zu bestimmen. Nachgehends wird es nicht zu spät seyn, von den Verhältnissen der gefundenen Intervallen u. derselben Temperatur das nöthigste beizubringen.

§. 4. Die tägliche Erfahrung bezeugt, daß die meisten erwachsene und gesunde Menschen, ohne erlangten Unterricht u. ohne Zwang, einerley Tonleiter

leiter von sieben Stufen auf- und niederwärts singen können. Dieser Umstand giebt Gelegenheit zu fragen: Wer hat solchen ungelehrten Sängern, von gleicher Beschaffenheit des Alters u. des Geschlechts, das Gesetz auferleget, sich lediglich nach dem Verhältniß des Einklanges zu richten? Wer nöthiget die jüngern, bey Anstimmung der Aeltern sich des Verhältnisses der Octave zu bedienen, oder wer hat sie versichert, daß allezeit nur der achte Ton dem erstern ähnlich sey? Warum können sie nicht in beständiger Secunden- Terzen- Quarten- Quinten- Sexten- oder Septimen-Folge singen?

§. 5. So gewiß jedermann bey Beantwortung dieser Fragen sich lediglich auf den Befehl der Natur berufen muß: desto gewisser läßt sich folgender Schluß daraus herleiten: Die natürliche Melodie muß ihren Grund entweder in den körperlichen Werkzeugen der menschlichen Stimme, oder in dem geistigen Wesen der vernünftigen Seele haben. Da nun kein todter Mensch einen Klang, geschweige die völlige Tonreihe, angeben kann: so folget ganz ungezwungen, daß das Wesentliche der Musik nur in der Seele eines vollständigen Menschen gegründet sey. Hier erinnere man sich der vortrefflichen Gedanken, mit welchen der Herr D. Mizler (in der musikalischen Bibliothek I Band, IV Theil, 60 Seite) bey Beurtheilung des fünften Stückes des critischen Musici, allen Lehrbegierigen den Weg gebahnet, hierüber weiter nachzudenken.

§. 6. Wollte jemand mir einwenden: daß gleichwohl hin u. wieder erwachsene u. gesunde Leute gefunden würden, welche kaum drey Tone, geschweige die vollständige natürliche Melodie angeben könnten; mithin der angerühmte Grund unrichtig wäre; dem dienet folgendes zur Antwort: Mir selbst sind etliche Personen bekannt, welchen es schwer (ich kann aber nicht behaupten: unmöglich) fällt, alle sieben Stufen der Melodie zu betreten. Allein eben diese Personen gestehen auch, daß sie bey Anhörung eines musikalischen Stückes vermögend sind, etliche ihm gleichende Tone anzugeben. Wer getrauet sich aber wohl zu beweisen, daß gedachte Personen unter diesen gleichenden Tönen nicht die von dem harmonischen Dreyklange umzirkte Melodie verstanden haben wollen, ob sie gleich den Namen dieser uralten Sache niemals vernommen?

§. 7. Hieraus mache ich folgenden Schluß: Könnte man sich des harmonischen Dreyklanges entschlagen, u. in selbigem bald mehr, bald weniger als sieben einfache Tonstufen angeben, u. mit Beyfalle anhören, so würde kein gewisser Grund zur künstlichen Melodie u. Harmonie vorhanden seyn. Da aber die allgemeine Erfahrung (§. 4. bis 6.) die Unmöglichkeit bezeuget, sich des harmonischen Dreyklanges zu entschlagen, u. jedermann in selbigem nur sieben einfache Tonstufen angeben u. mit Beyfalle anhören kann: so offenbaret sich der untrügliche Grund, nach welchem alle künstliche Melodien u. Harmonien eingerichtet u. beurtheilet werden müssen.

§. 8.

§. 8. Gründet sich nicht die, zu unsern Zeiten zur Richtigkeit gebrachte, Lehre von den 12 Dur- u. 12 Moll-Tonarten lediglich auf das vorhin genannte Naturgesetz? Muß man also nicht zugleich gestehen, daß von einem willkürlichen Grundklange bis zu dessen einfachen Diapason nicht mehr als elf nützliche Klänge bemerkt werden können? Sollte es nicht möglich seyn, aus diesen unwidersprechlichen Wahrheiten die gewisse Anzahl u. den wahren Sitz aller wirklichen Intervallen herzuleiten? Wohl! ich will nach meinen geringen Kräften in möglichster Kürze beweisen, daß in der Musik überhaupt nicht mehr, als

| | |
|-----------|-----------------------------------|
| zweyerley | Primen; |
| dreyerley | Secunden oder Nonen; |
| viererley | Terzen; |
| dreyerley | Quarten; |
| dreyerley | Quinten; |
| viererley | Sexten; |
| dreyerley | Septimen; u. |
| dreyerley | Octaven gebrauchet werden können. |

Das zweyte Capitel.

Von der Anzahl u. dem Sitz aller in der Dur-Leiter befindlichen Intervallen.

Obloquitur numeris septem discrimina vocum.
Virgilius, Aeneid. Libr. 6.

§. 9. Ich ergreife demnach zuerst die Dur-Leiter, u. zwar in dieser Abhandlung, zu Vermel-

bung alles Misverständes, durchgehends C dur nach allen möglichen Vorfällen. (Man sehe Tab. VII. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6 und 7.) Aus derselben siebenere-
 len Vorstellungen mit den darüber befindlichen Zah-
 len erhellet zur Gnüge, daß die gewöhnliche Redens-
 arten: tieffter Klang und Grundklang; hier nicht
 einerlen gelten: es muß nämlich nach einem will-
 führlichen Grundklange allezeit die Secunda major,
 Tertia major, Quarta minor, Quinta major, Sexta
 major u. Septima major folgen. Die nächstfol-
 gende Klangstufe ist der ersten ähnlich, u. wird
 von uns gemeiniglich die reine Octave, von den alt-
 wissigen Griechen aber Diapason genennet. So bald
 einer von diesen sieben Graden (NB. in harmoni-
 scher Absicht) um eine halbe Stufe erhöht oder
 erniedriget wird: so bald wird in eine andere Ton-
 art getreten. Je mehr es zu verwundern, daß sich
 bisher noch niemand getrauet, eine vollständige
 Abhandlung von den vernünftigen Auswei-
 chungen u. unnatürlichen Verwandlungen
 der Tonarten zu liefern: desto mehr habe mich
 genöthiget gesehen, die vorgemeldeten Schranken der
 Dur-Leiter, welche doch jedem Singe- u. Spiel-
 Schüler billig bekannt seyn sollten, ausdrücklich zu
 benennen: denn eben durch diese allgemeine Abzei-
 chen suche ich allen vermuthlichen Einwürfen vorzu-
 beugen.

§. 10. Wenn man nun die sieben unähnlichen
 Klänge der einfachen Dur-Leiter, nach allen
 möglichen Vorfällen, gegen einander hält, so findet
 sich kein einziges Intervallum minimum noch maxi-
 mum,

zum, sondern nur Intervalla minora u. majora, wie aus folgender Vorstellung aller in der harten Leiter befindlichen Intervallen Tab. VIII. No. 8. zu ersehen. Hierben hat man sonderlich zu bemerken, daß die mittelfte Zeile doppelte Dienste leistet: indem sie nämlich sowohl der obersten Zeile Grundstimme, als auch der untersten Zeile Oberstimme ist. Folglich läßt sich leicht erachten, daß die, auf den beyden untersten Zeilen befindliche, Zahlen den Sitz der Intervallen anzeigen. Warum ich aber jegliche Art

| | | | | |
|-------|----------|---------------------|----------|---------|
| der { | Secunden | } den umgekehrten { | Septimen | |
| { | Terzen | | { | Sexten |
| { | Quarten | | { | Quinten |

gegen über gesetzt, braucht hoffentlich keiner Erklärung. Die vorhin unberührten Nonen haben mit den, ihnen ähnlichen, Secunden gleichen Sitz.

§. 11. Wegen des Sitzes der Octave muß ich mit meinen Lesern noch ein paar Worte theilen. Man setze nämlich den Fall: es fände sich in einem der neuesten Kirchenstücke etwa der No. 9. Tab. VIII. stehende Accordgang; so muß man ohne langes Bedenken gestehen, daß die Octave nicht nur auf der 1. 2. 3. 4. 5 u. 6, sondern auch auf der siebenden Klangstufe Quartier bekommen. (Meine Clavier-schüler pflegen den Satz über der obigen Note H den unächten Mollaccord zu nennen, u. wissen, daß selbiger nicht nur auf der springenden Septima Modi duri, sondern auch auf der springenden Secunda Modi mollis bisweilen Platz finde.) Ferner

wird niemand die auf der Septima Modi hin u. her spazierende Octave für verdächtig halten. Hin- gegen sind die No. 10. u. 11. Tab. VII. angebrachte Octaven grundfalsch: welche nach harmonischer Verknüpfung billig, wie N. 12 u. 13. Tab. VII. anzeigt, vermieden werden.

Das dritte Capitel.

Von der Anzahl und dem Sitz aller in der Moll-Leiter vorkommenden Inter- vallen.

Intervalla quædam, dum nocte quadam irrumpere vellent, a principibus exercituum capta sunt, et tandem abscessis auribus ad ignaros Musices relegata sunt, ubi interdum parce vivere satis compelluntur.

Claud. Sebast. Bellum musicale.

§. 12. Je leichter der Sitz und die Anzahl der Intervallen in der Dur-Leiter sich hat finden lassen: desto schwerer scheint es, ein gleiches in der Moll-Leiter zu bewerkstelligen. Allein wenn man nur überhaupt derselben unwandelbaren harmonischen Drenklang, u. zugleich insbesondere die Septimam Modi majorem bey allen harmonischen Vorfällen genau beobachtet, so werden die vermeynten Schwierigkeiten von selbst wegfallen. Wer kann wohl beweisen, daß folgende täglich vorkommende Gänge (No. 14. Tab. VII. u. No. 15. 16. 17. Tab. VIII.) anders wohin als zum A moll führen? Würde bey No. 15. das \sharp als die erhöhte Sexta Modi; ferner

ferner bey No. 16. das $\sharp d$ als die erhöhte Quarta Modi; ingleichen bey No. 17. das b als die erniedrigte Secunda Modi, nicht sogleich von dem $\sharp g$ oder der Septima Modi majori verfolgt, so würde man freylich nicht das gesuchte A moll erlangen, sondern bey dem genannten ersten Abzeichen ins G dur; bey dem zweyten Vorfälle ins E moll; u. bey dem dritten Umstande ins F dur gerathen.

§. 13. So gewiß nun obige vier Gänge ihre Richtigkeit haben: eben so gewiß läßt sich aus selbigen der Sitz u. die Anzahl aller zur Moll-Leiter gehörigen Intervallen herleiten. Um beliebter Kürze willen habe ich No. 18. Tab. IX. die wandelbaren u. unwandelbaren Klangstufen zusammen gefasset: allwo durch die großen Noten, der bey uns fast durchgängig beliebte Modus Aeolius ausgedruckt wird; hingegen durch die mit Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen versehene kleinere Noten werden die wandelbare Klangstufen angedeutet. (Will jemand diese No. 18, ingleichen No. 1, in alle Tonarten transponiren, dem stehet es frey. Mir scheint es hier eine unnöthige Arbeit zu seyn.)

§. 14. Wenn man nun diese eilf unähnlichen Klänge der siebenstufichten Moll-Leiter nach allen möglichen Vorfällen gegen einander hält, so finden sich nicht nur weit mehr Intervalla minora u. majora, sondern auch etliche minima u. maxima; wie No. 19. Tab. IX. zu sehen, allwo die mittellste Zeile ebenfalls, wie im 10 §, doppelte Dienste leistet, indem sie nämlich sowohl der obersten Zeile Grundstimme, als auch der untersten Zeile Oberstimme

stimme ist. Folglich läßt sich leichtlich erachten, daß die auf den beyden untersten Zeilen befindlichen Zahlen abermal den Sitz der Intervallen anzeigen.

§. 15. Ehe ich den hier vermuthlichen Einwürfen begegne, will ich meine Meynung wegen des Sitzes der vorhin unberührten reinen Octave ohne Umschweife entdecken. Wer leugnet wohl die Richtigkeit folgender vier Sätze, (siehe No. 20. 21. 22 u. 23. Tab. X.) bey welchen dießmal hauptsächlich auf die Septimam Modi majorem u. minorem; ingleichen auf die erhöhte Quartam Modi gezielet wird? Ist mir jemals was verdrüßliches vorgekommen, so sind es die (No. 24. 25. 26 u. 27. Tab. X.) entgegen gesetzten Beispiele, welche sich von mehr als einem nie gnug gerühmten Verfasser herschreiben. Wollte jemand diese leßtern Exempel mit der Gegenbewegung oder andern hier ungegründeten Ausflüchten rechtfertigen, der würde sich aufs neue lächerlich machen. Hierdurch wird der Octave ebenfalls so wenig wie im 11 §. verwehret, auf der Septima Modi u. andern erhöhten Stellen hin u. her zu spazieren.

§. 16. Da sich aus unterschiedenen Umständen vermuthen läßt, daß die im 14 §. (No. 19.) gefundene Anzahl der Intervallen einigen Lesern zu groß, andern hingegen zu klein scheinen werde; so nehme mir die Freiheit, die erstern zu fragen: Ob sie den Grund und den täglichen Vorfall der im 12 §. beygebrachten vier Gänge der Moll-Leiter leugnen können? So gewiß nun solches mit Bestande der Wahrheit nicht geschehen kann: so gewiß sind sie
schul-

schuldig, ihr aus Uebereilung gefälltes Urtheil zurück zu nehmen; zumal, wenn sie bey dem obigen vierfachen Auf- u. Absteigen die öftere Begegnung eines accentuirten oder durchgehenden Intervalli minimi, minoris, majoris oder maximi in reise Betrachtung ziehen. Niemand aber folgere hieraus, daß ich ein großer Freund der, aus jenen widrigen Vorfällen entstehenden, herb-bittern Säfte sey. Ich habe zwar, ohne Ruhm zu melden, wie ein reichlich versehener Materialist, alles in Vorrathe, wie es nur verlangt werden kann: u. doch gebrauche ich für meine Person größtentheils nur Simplicia. Anbey bemühe ich mich, die wunderliche Lusternheit einiger musikalischen Patienten nur auf vernünftige Art zu stillen. Warum denn? damit es mir nicht ergehe, wie etlichen Componisten, von denen gesagt wird: sie haben sich bey zunehmenden Jahren auf gehörlose Künsteleyen gelegt.

§. 17. Die andere Gattung meiner Leser wird mir folgende vier Fragen vorlegen:

- 1) Ist nicht $\sharp d$ u. $b e$ eine Secunda oder Nona minima, u. umgekehrt $b e$ u. $\sharp d$ eine Septima maxima?
- 2) Ist nicht $\sharp g$ u. $b d$ eine Quinta minima, u. umgekehrt $b d$ u. $\sharp g$ eine Quarta maxima?
- 3) Ist nicht G und $\sharp g$ eine Octava oder Prima maxima, u. umgekehrt $\sharp G$ u. g eine Octava oder Prima minor?
- 4) Ist nicht $\sharp d$ u. $b d$ eine Octava oder Prima minima? (u. umgekehrt $b d$ u. $\sharp d$ eine . . .

Was

Was denn für eine? . . . Vielleicht eine unmenschliche Octava oder Prima plus quam maxima?

Diese vier gedoppelte Fragen kann ich, ohne mit zu widersprechen, achtmal bejahen u. achtmal verneinen; nämlich unter folgender Bedingung: Sehen u. Hören ist zweyerley. Es steht jedermann frey, diesen Ausdruck für keine Antwort zu halten: denn aus der Folge wird erhellen, daß die vorigen Fragen meistens auf Umdinge zielen, welche eigentlich gar keiner Antwort werth sind.

§. 18. Damit aber jeglicher Leser selbige nach Belieben ohne Mühe recht begreifen könne, so will ich ihm einen Auszug meiner über jedes Paar gehegten Betrachtungen mittheilen. Wenn nach der ersten Frage $\sharp d$ u. $b e$ eine Secunda minima, u. umgekehrt $b e$ u. $\sharp d$ eine Sexta maxima seyn soll, so frage ich dagegen: Hat man nicht im 8 §. schon eingestehen müssen, daß $\sharp d$ u. $b e$ einerley Klang seyn? Ist wohl ein anderer als der achte dem Einklange ähnlich? Muß nicht ein Componist seine Gedanken so vorstellen, wie es ihm die ewigen Gesetze des harmonischen Dreyklanges u. der siebenstufichten Melodie, in Absicht auf unsere Einbildungskraft, befohlen haben? Wer hat ihm den Frenbrieff gegeben, einerley Dinge für zweyerley auszugeben? Vertrauet er sich wohl die Natur zu übermeistern, u. geschliffenes Glas für ächte Edelsteine zu verkaufen? Kann einer wohl an zweenen Orten oder in zweyerley Tonarten zugleich seyn? Ist es wohl ein lebens-

lobenswürdiges Bestreben, dem mit Verstande bewaffneten Gehöre Blendwerke aufzubürden?

§. 19. Wie ich nun, im Namen aller Lehrbegierigen, über vorige Fragen um eine vernünftige Antwort auf das höflichste zu bitten habe: also liegt mir noch ob, die bisher beschriebenen zwei Schönheiten nach ihrer Abbildung darzustellen. Unter allen Mustern gefällt mir sonderlich dasjenige, welches man dem feinen Pinsel des weltberühmten Matthesons, im vollkommenen Capellmeister auf der letztern Seite, zu danken hat, u. welches, mit gütigster Erlaubniß des vortrefflichen Urhebers, hier No. 28. (u. No. 29. Tab. X. umgekehrt) beigefügt wird. Bey Nachschlagung des jetzt genannten Matthesonischen Werkes zeigt sich, daß diesem bewährten Manne die Septima maxima u. Secunda minima eben so wenig als andern von Vorurtheilen befreiten Zuhörern gefalle. Gewiß ein glücklicher Umstand für mich bey so mancherley critischer Witterung!

§. 20. Bald wäre ein bedenklicher Umstand vergessen worden. Ich finde nämlich bey Durchblätterung meiner alten Partituren von ohngefähr den No. 30. Tab. X. beigefügten Satz, welcher vielleicht bey manchem folgende Gedanken verursacht: „Ist dieses nicht ein lebendiges Beispiel der kleinsten Secunde? Entstehet nicht bey derselben Umwendung die größte Septime? Wird nicht durch beyde Vorfälle dem 18 u. 19 §. gänzlich widersprochen?“ Antwort: Nur nicht zu häufig geurtheilet, noch den Statum controversiae verdrehet! Wahr ist, daß * d u. b e hier als eine Melodische
Secun-

Secunda minima erscheint. Kann aber wohl hieraus derselben harmonische Möglichkeit oder Richtigkeit gefolgert werden? Man betrachte doch das ganze Exempel nach seinem Zusammenhange: A moll ist der Grundton, das folgende $\sharp d$ ist das Kennzeichen von dem angrenzenden E moll, so aber per Ellipsin gleich verlassen wird. Hingegen b e ist, nach der Anzeige des gleichfolgenden $\sharp c$ nichts anders als die erniedrigte zweite Stufe von dem gleichfalls nahe liegenden D moll; worauf der Haupt-Ton, A moll, jene zwei schattichten Tönen in ein heller Licht setzt. So bald die Ellipsis den Poeten u. Rednern nicht mehr erlaubt ist, will ich dieses u. andre dergleichen Exempel für falsch erklären: bis dahin behalten die im 18 §. angezeigte Forderungen wegen der kleinsten Secunde u. größten Septime ihre Richtigkeit.

§. 21. Wenn nach der zweiten Frage $\sharp g$ u. b d eine Quinta minima, u. umgekehrt b d u. $\sharp g$ eine Quarta maxima seyn soll, so frage ich dagegen: Wer kann eine zum A moll geschickliche Leiter von sieben Stufen verschaffen, auf welcher nebst dem $\sharp g$ zugleich das b d von dem vernünftigen Gehör gebilliget wird? Ist nicht, nach dem überall angenommenen 12 Dur. u. 12 Moll-Tonarten, $\sharp c$ u. b d einerley Klang? Kann wohl das hier zufällige $\sharp c$ was anders seyn als die Septima Modi major von dem verwandten D moll; oder als die Sexta Modi major von dem gleichfalls angehörigen E moll; oder aufs höchste als die neue Tertia Modi major, wenn nämlich das vorhabende A moll etwa in A dur verwandelt wird? Wie kann nun hingegen das weis
abge-

abgelegene b d hier in Anschlag u. Zusammenhang gebracht werden? Auch hierüber bitte um eine vernünftige Antwort.

§. 22. Denjenigen zu Gefallen, welche von der Quinta minima u. Quarta maxima niemals was vernommen, will ich etliche deutliche Merkmale ihrer verführenden Eigenschaften mit trockenen Choralnoten kürzlich anzeigen. Wer aber untersteht sich Bürge zu seyn, daß diese (No. 31. 32. 33. 34. 35 u. 36. Tab. X. im A moll angestellte Masquerade den geneigten Zuschauern u. Zuhörern besser als mir selbst gefalle? Spectator, ar-rige aures!

§. 23. Ein jegliches dieser Beispiele versichert mich zwar, bey der ersten u. dritten Note im A moll zu seyn; hingegen bey den mittlern Stellen bemerkt mein mit Verstande bewaffnetes Gehör, daß ich mich wider Willen in einer entfernten Atmosphäre befinde: aus welcher ich aber jedesmal plötzlich wieder nach Hause geworfen werde. Wohl dem Pythagoräer, der die Ingredientien solcher aristorensischen Kunststücke entkräften u. bemerken kann, daß die vorigen Blendwerke

| | | | | | | |
|-----|---|--------------|--------------|---|-------------------|---|
| bey | { | No. 31 u. 32 | { eigentlich | { | ♯ F dur oder moll | } |
| | | No. 33 u. 34 | | | b A dur | |
| | | No. 35 u. 36 | | | aus dem | |

zur Ohrentuschung entlehnet sind. Ich halte dergleichen Künstleken weit gefährlicher, als die bey unsern Zeiten meistens glücklich ausgerottete Augenmusik: ich menne die vom Krebs angefressenen Fugen, u. was sonst dazu gerechnet wird. So

Mus. Bibl. 3 B. 4 Th. A a a viel

viel dießmal von der kleinsten Quinte u. größten Quarte, welchen oben belobter Mattheson auf der 301 Seite mit Recht Ungeheuer nennet. Abermal ein glücklicher Umstand für mich bey so macherley critischer Witterung!

§. 24. Da nach der dritten Frage G u. \sharp g eine Octava oder Prima maxima; u. umgekehrt \sharp G u. g eine Octava oder Prima minor seyn soll: so muß ich nicht nur den Ungrund der letzten kleinern Prime, sondern auch die falschen Benennungen der erstgedachten zwey Interfallen entdecken. Man sagt zwar im gemeinen Sprüchworte: In verbis sumus faciles; welches ich dießmal also verdeutsche; Jedes ehrlich gebohrnes Kind erhält den Namen von seinem Vater, u. dieser kann unmöglich von jenem abstammen. *Gesezt nun, ich wollte zugeben, daß G u. \sharp g eine Octava maxima sey: so müßte ich zugleich wider meinen Willen eingestehen, daß G u. g, A u. a, u. f. f. jedesmal Octava major sey; welches aber grundfalsch seyn würde: denn vernimmt man nicht jeglichen tiefften Klang (in Harmonischer Absicht) als eine Eins ohne + oder —? Ist nicht eine reine Octave jedesmal ihrer Prime vollkommen ähnlich? Kann nun wohl besagtes G u. \sharp g als eine Octava oder Prima maxima mit Bestande der Wahrheit ausgerufen werden? Wie ich nun auch hierüber um eine vernünftige Antwort bitte: also leugne ich nicht, was ich bereits im 14 §. bey No. 19 eingestanden, daß nämlich die Octava oder Prima major, ingleichen Octava minor möglich u. wirklich da sey.

Nim-

Nimmermehr aber wird die Prima minor bey dem mit Verstande bewaffneten Gehöre Benfall erhalten, wenn sie auch von dem Erz-Capellmeister des großen Moguls mit den schönsten Farben auf dem Papiere abgemalt wäre.

§. 25. Soll nach der vierten Frage ♯D u. b d eine Octava minima seyn, so frage ich dargegen: Ist es wohl vernünftig zu denken, geschweige zu sagen, daß b d mit A moll in naher Verwandtschaft stehe? Uebrigens beziehe mich wegen des b d, als der kleinsten Quarte Modi, auf die vorigen Sätze, sonderlich auf den 21. §; jedoch mutatis mutandis, u. erwarte darüber ebenfalls eine gebetene Antwort. Soll ferner ♯d u. b d eine Prima minima seyn, so hat Adam, der Stammvater des menschlichen Geschlechtes, vielleicht auch eine Großmutter gehabt, mit Namen . . . Puf!

§. 26. Hier muß ich meine Leser mit folgender Erzählung überraschen: In meinen Schuljahren hatte ich, auf Anreizen des bekannten satyrischen Componisten, der kleinsten Octave erlaubet, mit der kleinsten Serte als ihrer liebsten Gefährtinn, bey mir einzusprechen. Sie erschienen also benderseits ganz demüthig in A moll gekleidet, wie Numero 37. Tab. XI. abgebildet worden. Das seltsame Bezeigen der kleinsten Octave veranlaßte mich, sie um alle ihre Umstände zu befragen. Da sie aber die Wahrheit theils nicht recht gestehen wollte, theils zwen deutige Antwort gab, mithin sich in größern Verdacht brachte; so suchte ich allmählig Gelegenheit, mich dieses verdrüsslichen

Gastes zu entledigen, u. befahl meinem treuen Diener, Namens Combinator, alle hierbey vorgefallene Merkwürdigkeiten aufzuschreiben. Dieser zeigte mir binnen wenig Minuten das ganze Verhör in möglichst kurz gefasstem Zusammenhange, wie No. 38. 39. 40 u. 41. Tab. XI. zu ersehen. Aus der kleinsten Octave mit der kleinsten Sexte. N. 38 entstehet N. 39 Tab. XI. Octava oder prima plus quam maxima ad classem intervallorum quintam pertinens, ferner N. 40 Tertia minor u. tertia maxima zugleich.

§. 27. Diese aufrichtige Erzählung brauchet folgende zwei Erläuterungen: erstlich erhellet daraus der Grund dieses seit einigen Jahren im Schwange gegangenen Ausspruches: „Die vierfache Eintheilung, welche bey den Terzen u. Sexten bisher schon statt gefunden, muß auch bey den Primen u. Octaven; ferner bey den Secunden oder Nonen u. Septimen; ingleichen bey den Quartan u. Quinten gelten.“ Hätten die wohlmeinenden Herren Erfinder der unnatürlichen Klangstufen alles so genau betrachtet, wie mein vorhin genannter Diener, so dürften sie nicht folgende, auf ihren falschen Obersatz gegründete Schlußrede anhören: Die Eintheilung, welche bey einigen Intervallen statt findet, muß auch bey allen übrigen gelten. Nun hat uns der vorhergehende §. deutlich belehret, daß in der durchgehends vierfachen Eintheilung der Intervallorum minimorum, minorum, majorum u. maximorum zugleich die unmenßliche Prima u. Octava plus quam maxima ent-

enthalten sey: folglich können auch fünferley u. vielleicht mehrerley Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten u. Septimen nach der Größe des Augenmaasses auf dem Papiere abgemalet werden: u. folglich ist es kein Wunder, daß ihr auf Sand gebautes Intervallen-System plötzlich eingefallen.

§. 28. Zwentens kann obige Nachricht manchem Leser Gelegenheit geben, sich derjenigen Betrachtungen wieder zu erinnern, welche er etwa ehemals bey Durchlesung des satyrischen Componisten, (Part. III, Cap. XXIII, Pag. 206 bis 207, Edit. von 1696.) über die daselbst zum Anschauen aufgetragene kleinste Secunde u. größte Septime; ferner über die unmenschliche Octave oder Prime u. kleinste Octave; ingleichen über die größte Quarte u. kleinste Quinte nach u. nach angestellt, u. zweifelsohne schon damals sich überzeugt befunden, daß dergleichen widernatürliche Seltenheiten eben so wenig zur Belustigung des vernünftigen Gehörs, als alte vermoderte Pilze zum Sieden oder Braten, tauglich sind.

Das vierte Capitel.

Beantwortung der Frage: ob zwischen einem willkührlichen Grundklange und dessen einfacher Octave mehr als elf Tone nöthig und nützlich sind?

Scinditur incertum studia in contraria Vulgus.

Virgilius Aeneid. Libr. 2.

§. 29. Es ist nicht zu leugnen, daß unsere Vorfahren bis zum Anfange dieses Jahrhunderts mit

den Intervallen fast allzufärglich umgegangen, indem sie nur die größern u. kleinern Klangstufen zu betreten erlaubten. Kann aber wohl jemand hieraus das Recht behaupten, diese lieben Alten deswegen zu verhöhnen, weil sie Bedenken getragen, sich zugleich in die kleinste u. größte Classe zu wagen? Ihre uns hinterlassene Schriften bezeugen ja zur Genüge, daß ihnen die dahin gehenden Wege nicht unbekannt gewesen. Allein ihr reblicher Eigensinn, wegen möglichster Beybehaltung der reinen Consonanzen nach den wahren Verhältnissen, verbot ihnen zu glauben, daß vermittelst der Temperatur

| | | | | | | |
|-----|---|---------------|--|---|----------------|---|
| die | { | Secunda minor | } nach Beschaffenheit des Termini
acuti oder gravis zu anderer
Zeit eine | { | Prima major | } |
| | | Secunda major | | | Tertia minima | |
| | | Tertia minor | | | Secunda maxima | |
| | | Tertia major | | | Quarta minima | |
| | | Quarta minor | | | Tertia maxima | |
| | | Quarta major | | | Quinta minor | |
| | | Quinta major | | | Sexta minima | |
| | | Sexta minor | | | Quinta maxima | |
| | | Sexta major | | | Septima minima | |
| | | Septima minor | | | Sexta maxima | |
| | | Septima major | | | Octava minor | |

seyn könne.

§. 30. Unsere Verfahren folgten also größtentheils dieser Regel: Intervallum sit aut majus, aut minus; tertium non datur. Wir hingegen bekennen bey jeglichem der elf temperirten Klänge: Aut gravior, aut acutior. Wollte jemand zwischen einem willkührlichen Grundklange bis zu dessen

ein

einfachen Diapason mehr als elf Klänge bemerkt wissen, der müßte zugleich beweisen können, daß die überall für richtig erkannte Lehre von den 12 Dur- u. 12 Moll-Tonarten grundfalsch sey: als denn würde er mit allen Musikverständigen streiten müssen.

§. 31. Ist mir jemals ein Ausspruch bedenklich vorgekommen, so ist es folgender: „So verschied-
„den jeglicher von den 12 bemerkten Tönen in den
„Noten bezeichnet u. vorgestellt wird, so verschied-
„den ist auch dessen Klang. Nun hat C, D, E, F,
„G, A, B u. H dreyerley; hingegen Cis, Dis, Fis
„u. Gis viererley Stellungen: folglich hat man
„nicht mehr u. nicht weniger als vierzig einfache
„Klänge.“ (Man sehe Scheibens Abhandlung von den musikal. Intervallen 1c. Seite 30 bis 38.)

§. 32. Ein anderer ungenannter Griftsteller behält ebenfalls den vorhergehenden Obersatz; machet aber seinen Unter- u. Schlußsatz also: „Da jeg-
„licher von den 12 bemerkten Tönen auf viererley
„Art bezeichnet u. vorgestellt werden kann; so hat
„man ganz gewiß 48 einfache Klänge.“ (Und folglich hätten wir ganz gewiß entweder 80 oder 96 Tonarten.) Wie wäre es aber, wenn irgendb der dritte Mann, z. E. ein verschlagener Transponist oder Violinist, die 12 bemerkten Töne mit noch mehrern Erhöhungs- u. Erniedrigungszeichen ausgestaffte? Würde das nicht ein vielreicherer Vorrath zum Kielerumschlage seyn? Jedoch Spaas bey Seite! Welcher unter diesen drey Systemmachern mag wohl Recht haben? Antwort: Keiner.

§. 33. Ich weiß zwar wohl, daß jeglicher bemerkter Ton nach dem Unterschiede der mancherley Tonarten auch unterschiedene Stellungen haben muß. Ferner ist mir nicht unbekannt, daß ein französischer Lambert u. andere hochgelesene Transponisten den 12 bemerkten Tönen mehr als ein unnöthiges Winter- u. Sommerstübchen zubereitet. Ich tadele auch nicht, daß man jeglichem bemerkten Tone, nach seinen unterschiedenen Stellungen, unterschiedene Namen benleget. Denn gleichwie öfters eine einzige Person, heute oder morgen, in oder außer dem Hause, mancherley Aemter zu verwalten hat: eben so kann z. E. der Ton d zu anderer Zeit X c oder β c seyn. Allein alle diese Umstände beweisen noch nicht, daß zwischen einem willkürlichen Grundklange u. dessen einfachen Diapason mehr als elf Töne nöthig u. nützlich sind.

§. 34. Hierwider wird man mir folgende zweene Einwürfe machen: „1) Müßen nicht alle Kenner „der Violine, Violoncell, u. anderer uneingeschränkten Instrumenten gestehen, daß z. E. zwischen D u. d mehr als elf Klänge möglich sind? „2) Hat man nicht schon angefangen, aus dem Grunde dieser Möglichkeit das Clavier u. die Orgel zu verbessern?“ Antwort: Obgleich der bekannte Schulspruch: A posse ad esse non valet Consequentia; diese Fragen schon überhaupt entscheiden könnte: so will ich doch, zur Abwendung alles Mißverständnisses, jegliche insbesondere betrachten. Jedermann gestehet, daß die Octave der einzige Raum sey, in welchem alle Intervallen circuliren.
Nie-

Niemand widerstreitet, daß diese Circulation lediglich durch abgewechselte Quinten und Quartan geschehen könne. Gesezt nun, man wollte auf der Violine untersuchen: ob die im 31 u. 32 §. angemeldeten 48 Klänge richtig circularirten? so wird man bey No. 42. Tab. XI. fühlen, sehen u. hören, daß solches unmöglich sey: denn der daselbst bey der Zahl 1 angezeigte Terminus a quo wird mit dem Termino ad quem jedesmal wie der Musici mit dem Obersten der Brannanen übereinkommen. Sollte nun ein solcher forschender Violinist noch mehr abgewechselte Quinten u. Quartan unter dem dreymal erniedrigten f; ingleichen über dem dreymal erhöhten e suchen u. finden; so möchte ich nicht gerne Urtheilssprecher seyn: denn ich müßte diesem Violinisten allerdings zugestehen, daß seine 48 Tönen mit leichter Mühe in mancherley Schismaten sich zertheilen lassen. Wer sie zählen will, der zähle.

§. 35. So unmöglich nun die Circulation der 40 oder 48 Klänge auf uneingeschränkten Instrumenten ist: eben so unmöglich läßt sich selbige, auch bey der künstlichsten Application der Finger, auf den nach heutiger Art eingeschränkten Blasinstrumenten bewerkstelligen. Folglich werden diese wohl pausiren müssen, wenn jene ihre ungewisse Anzahl falsch gemessener Klänge mit langen Bogen u. kurzen Strichen auf das zerlichste hören lassen. Sollte jedoch jemand diese 40 oder 48 Klänge auf den mancherley Flöten u. bohrten Werkzeugen durch geschwächten oder verstärkten Wind möglich

A a 5

zu

zu machen sich getrauen: den würde jedermann ohne Widerspruch für den größten Windmacher halten.

§. 36. Den zweiten Einwurf im 34 §: „Hat man nicht schon angefangen, aus dem Grunde dieser Möglichkeit das Clavier u. die Orgel zu verbessern?“, Beantworte ich mit einem deutlichen Ja! Denn mir ist nicht unbekannt, daß diese öfters unternommene Verbesserung eben so glücklich geendiget worden, als der angefangene Thurn zu Babel. (Genes. XI, 1-9.) Sollte allensfalls dasjenige nicht zulänglich seyn, was mein 1 u. 2 §, in Absicht der hieher gehörigen Umstände, auf das kürzeste bengebracht: so erbiete ich mich, lebendige Zeugen darzustellen, daß ich schon vorlängst sowohl Orgeln als Claviere unter meinen Händen gehabt, auf welchen mehr als zwölf einfache Tone anzutreffen. Unter den erstern nenne ich jetzt nur das ansehnliche Werk zu Bückeburg in Niedersachsen, auf welchem zwar $\sharp a$ vom $b e$, ingleichen $\sharp g$ vom $b a$ durchgehends unterschieden ist. Niemand aber wird auf selbigem die im 34 §. festgesetzte Circulation finden.

§. 37. Wollte ich ferner alles erzählen, was mir von so genannten verbesserten Clavieren Zeitelbens vor Augen u. Ohren gekommen, so würde ich meinen Zweck weit überschreiten: derowegen will jetzt nur ein Paar der merkwürdigsten mit wenig Worten berühren. Erstlich nenne ich das sehr sauber ausgearbeitete Clavier von ein u. zwanzig Tasten in jeglicher Octave, welches der ehemalige gelehrte Cantor zu Minden in Westphalen, Otto Gibelius;

u.

u. Joh. Arnold Fockeroth, Cantor zu Hervorden angegeben, u. welches ich etliche Jahre unter meinen Händen gehabt; aber aus selbigem weiter nichts erlernet, als die Versicherung, daß ihm ebenfalls der circulirende Zusammenhang fehle. Zwentens erwähne ich desjenigen fünffachen Transponirclaviers, welches Herr Suppig zu Dresden angegeben, u. dessen in der Matthesonischen Critica musica, I Band, 152 Seite, mit mehrern gedacht worden. Wer die harmonicalischen Geseze verstehet, wird auf diesem bereicherten Clavier die unentbehrliche Circulation nicht suchen.

§. 38. Sollte es aber wohl nicht vergeblich seyn, von der angefangenen Verbesserung der Orgel u. des Claviers viel zu schwärmen? Hat man nicht schon durch einen u. andern Bothenläufer heimlich vernommen, daß künftighin die Orgel oder das Clavier bey der Musik durchgehends pausiren soll? Gewiß ein hartes Gesez! Der beste Trost hierbei ist, daß selbiges nicht eher als in der letzten Woche des 49 platonischen Jahres, unter dem Schalle aller Geigen, öffentlich eingeführet werden soll. Warum denn so späte? Erstlich wollen die alten u. neuen Erfinder der mancherley Intervallenclassen alle Streitigkeiten vorher zu Ende bringen, welche wegen der breiten u. schmalen, langen u. kurzen Finger auf den mancherley Geigen bisher vorgefallen. Zweytens hoffen sie unterdessen einig zu werden: ob 40, oder 48, oder noch mehr einfache Töne möglich u. erlaubt seyn sollen? Drittens wollen sie keine Kosten sparen, solche Künstler zu
ver-

verschreiben, welche denn mancherley Flöthen u. berohrten Instrumenten, durch verborgene Nebenlöcher u. quer-gesezte Klappen, so abzuheffen wissen, damit jeglicher falsch greifender Violinist seinen beständigen Rathgeber neben sich habe. Sollte dem ohngeachtet ein u. ander Fleckgen falsch klingen, so wird es doch allezeit gut klappen, wie die spanischen Castagnetten. Viertens soll kein Sänger angenommen werden, der sich nicht vorher bey einem solchen Instrumentalisten, wie der Dom-Pape bym Schauster, abrichten lassen. Fünftens sollen vorher an alle Orgeln u. Claviere folgende Worte mit großen goldenen Buchstaben gemallet werden: „diejenigen handeln wider die Natur die sich mit dem Glickwerke der Subsemitonien behelfen wollen, u. stecken in großem Jerethum. . . . Man mag 100 oder 1000 Subsemitonia nehmen, so wird doch die Zusammenbindung der Harmonie unvollkommen u. lahm seyn u. bleiben.“ (Wertmeisters Temperatur, Seite 42 u. 70.) „So ein Werk würde die Kirchen in unglaubliche Kosten stecken, u. sähe doch darnach mit aller seiner Herrlichkeit eben so aus, wie ein Bettlersmantel, in welchen Ducaten vernehet sind. . . . Es ist nur zu verwundern, daß sich noch immer einige u. manchmal vortreffliche Musici finden, welche sich nicht zu vornehme achten, dergleichen Scalis das Wort zu reden.“ (s. Meidhards Temperatur, Seite 37 u. 38.)

§. 39. Nachdem ich nun das, seit langer Zeit durch mancherley ungegründete Meynungen, fast aus-

ausgelöschte Naturgesetz von der Anzahl u. dem Eise der Intervallen mit lebendigen Farben wieder deutlich gemacht: so wird es der beliebten Ordnung nicht zuwider seyn, dem critischen Musico künftig zu beweisen, daß die Verhältnisse der Intervallen schon längstens gewiß bestimmt sind. (s. dessen zweyten Theil, Seite 365.) Vielleicht erscheint dabey die pythagorische gleichschwebende Temperatur, welche bey diesem Altvater bisher niemand gesucht hat.

* * * * *

Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System.

Vorerinnerung.

Dieses System unsers geschickten Hrn. Telemanns ist bereits im Jahre 1743 von unserer Societät untersucht worden, und einige Mitglieder hatten verschiedenes zu erinnern, man sehe es also noch genauer durch, u. wird nun mit den eigenen Worten Herrn Telemanns erläutert, zu jedem Liebhabers u. Kenners der Musik selbst eigenen Beurtheilung u. Vortheil bekannt gemacht. Das System selbst wird auf der I. II. III. IV. V. VI. u. VII. Tabelle, wo die Abmessung der Intervallen zu sehen, vorgestellt. Wie dieses System zu verstehen u. zu gebrauchen sey, wollen wir nun unsern Herrn Telemann selbst reden lassen,

Einige

Einige Grundsätze meines Telemannischen Systems.

§. 1. Jede Note einzeln betrachtet, ist ein Klang.

§. 2. Jeder Klang wird ein Grundklang, wenn er entweder der tieffste von zween oder mehrern höhern, oder auch der erste von zween oder mehrern mit ihm übereinlautenden Klängen ist.

§. 3. Die letztern sind eigentlich Verdoppelungen des erstern, u. werden Einklänge genannt.

§. 4. Jede Stufe, jede Linie u. jeder Zwischenraum in der Musikleiter einzeln betrachtet, läßt vier Klänge zu, deren je einer vom andern um vier Commaten entfernt steht, u. welche sich nach u. nach um eben so viel erhöhen. Der erste ist ein Grundklang oder eine kleinste Prime, der zweete eine kleine Prime, der dritte eine große, der vierte eine größte. Ich nenne sie Primen, weil sie überall, wo sie stehen, die erste Stufe ausmachen.

§. 5. Aus diesen vier Primen erwählet man einen Grundklang, nach welchem alle übrige Stufen eingetheilet u. abgemessen werden. Es ist aber eine Prime bequemer dazu, als die andere. Denn wäre sie mit einem doppelten Kreuze (x) oder mit so viel Been (β) voran bezeichnet, so würden wir hier in mancher Stufe vier Kreuze, u. so viel Been finden, welches dem Schreiber u. Leser zur Last fallen dürfte. Daher ist in meiner Intervallentafel nur ein einzelnes Kreuz u. h, bey der Abmessung selbst aber, wegen mehrer Deutlichkeit ein nicht voran bezeichneter Grundklang angewendet worden.

§. 6.

§. 6. Dieser gemächlichste Grundklang nun nimmt die Stelle der großen Prime ein, welcher die größte im vierten Grade hernach folget.

§. 7. Die letztere ist das erste musikalische Intervall. Hier sollte ich geometrisch reden u. anzeigen, wie viel Raum ein jedes Comma einnähme. Allein dieß ist es, womit ich die Ehre habe, unterer erleuchteten Gesellschaft einige Beschäftigung zu machen, um zu erfahren, wie weit unsere Rechnungen zusammen treffen. So viel meide nur, daß ich die Commaten nicht in einer gleichen Weite, sondern in einer allmählichen Abkürzung der aufsteigenden Saite genommen habe, ohne einer merklichen Temperatur zu bedürfen, es sey denn ein sehr wenig für einen ziemlich großen Umfang.

§. 8. Wenn also die Länge einer Octave zwey Fuß ein Zoll u. $\frac{1}{4}$ nach hamburgischen Werkmaße ausmacht, so ist die Frage, wie viel Commaten von C bis zum D, wieviel von D bis zum E, weiter bis zu F*, G*, A*, H* erfordert werden, also, daß von H* bis zum C nur ein Grad übrig bleibet?

§. 9. Meine Meinung wegen der Töne erkläre also: Zween verschiedene Klänge machen von einem Grundklange an; bis durch alle Stufen u. Grade der Leiter, ein Intervall aus. Zween Klänge von Grundlage an bis in die nächste Stufe machen einen Ton aus. Jede Stufe nun enthält vier Klänge, davon wird der erste Klang in der nächsten Stufe über den Grundklange ein kleinster Ton, der folgende ein kleiner, der dritte ein großer, und

und der vierte ein größter Ton, u. so von Stufe zu Stufe.

§. 10. Ein kleinster Ton hat einen Grad, ein kleiner deren fünf, ein großer neun, u. ein größter dreizehn, also jedesmal vier Grade im Anwachsen. Die großen u. kleinen halben Töne fallen auf diese Art weg. Wollen wir diese vier Töne als Intervallen betrachten, so zeigt sich eine kleinste, kleine, große u. größte Secunde. Steigen wir höher hinauf, so folgen eben so viel Terzen, Quartan 2c. Nonen in eben der Beschaffenheit.

§. 11. Die Durchstriche nach den großen Tönen habe ich darum dahin gesetzt, weil die Gewohnheit uns jene mehr als die größten bekannt gemacht hat, wie auch um dem Augenmerke bey der Abmessung einige bequeme Ruhegrenzen vorzubilden.

§. 12. Es ist noch übrig, der Ziffern über den Intervallen zu gedenken, deren ein Generalbaß bedarf. Ich halte dafür, daß sie so zu schreiben sind, wie sie hier stehen, oder durch Veranlassung eines andern Grundklanges stehen würden, es wäre denn, daß sie wegen Ausschweifung ihrer benachbarten Noten ein Warnungszeichen zu sich nähmen.

Nun folgt die fernere Erläuterung
Herrn Telemanns.

§. 13. Mein System hat keine Claviermäßige Temperatur zum Grunde, sondern zeigt die Klänge, so, wie sie auf uneingeschränkten Instrumenten, als Violoncell, Violine 2c. wo nicht völlig, doch ben nahe, rein genommen werden können, welches denn die tägliche Erfahrung lehret.

§. 14.

§. 14. Hierben nun ist nöthig, die möglichst-genaueste Entfernung eines Intervalls vom andern entweder durch Ziesern oder durch Linien anzudeuten, auf welches letztere ich ziele, wenn ich mich in meiner vorigen Erklärung auf eine allmähliche Abkürzung der aufsteigenden Saite bezogen. Da ich aber bisher die Mathematik u. Meßkunst beim Componiren für entbehrlich gehalten, u. mich nur obenhin darinn umgesehen habe: Also ist meine Absicht hierben die Glieder der ansehnlichen Gesellschaft, welche Meister in obigen Wissenschaften sind, zur Verwerfstellung vorhin beregter Sache zu vermögen.

§. 15. Das Maß, Tab. XIV, wird meiner Meynung ein helleres Licht geben. Da wo ich ein x gezeichnet, habe ich allemal die Grenze eines großen Tons, der immer aus neun Commaten besteht, bemerkt. Und also müßten nun die Commaten hier u. da anders eingerichtet werden.

§. 16. Die Proportionen der abnehmenden Klänge verhalten sich folgender gestalt:

Von C bis D sind 5 Zoll u. 5 Striche,

| | | | | | |
|-------|-------|-----|---|---|---------------------|
| — D | — E | — 5 | — | — | gehen ab 5 Striche. |
| — E | — F * | — 4 | — | 3 | — 5 |
| — F * | — G * | — 3 | — | 7 | — 4 |
| — G * | — A * | — 3 | — | 4 | — 3 |
| — A * | — H * | — 3 | — | 2 | — 2 |

bleibt von H bis C ein Comma übrig. *)

§. 17.

*) Nach diesem Maße hat der Zoll nur 8 Linien, oder Striche, da sonst der geometrische 10 hat.

§. 17. Ob hin u. wieder ein geringes zu viel oder zu wenig gemessen ist, so kann es im Großen wenig verschlagen, u. mittelst eines härtern Maßstabes, als ich gehabt, leicht unter die Zwischenintervallen vertheilet werden.

§. 18. Hiernächst wird von mir begehret, den Nutzen dieses Systems darzuthun. Ich wünsche indeß, daß er sich ohne dieß entdeckte, damit ich meinen Orvietan nicht selbst preisen dürfte. Aber man will. Ich muß.

§. 19. Es bestimmt eine durchgehends proportionirliche Gleichheit unter den Intervallen. Denn jede Stufe hat vier Intervallen, *) die um vier Commaten von einander stehen, u. welche ich so viel Primen nenne, nämlich eine kleinste, kleine, große, u. größte. Die Harmonie gewinnet hierbey nicht wenig Klänge, die man bisher für unbrauchbar, da sie doch unentbehrlich sind, gehalten hat, indem jeder derselben, als Grundklang, alle vier erfordereten Secunden, Terzien ic. hat, deren Gebrauch u. Wirkung nichts weniger als so erschrecklich sind, wie sie von denen ausgeschrien werden, die sie für Gespenster halten, u. vor welchen sie Reißaus nehmen, u. sich nicht träumen lassen, ihre Eigenschaften näher zu kennen. Es sind etwan ein Duzend Jahre, da ich selbst noch glaubete, man würde bey Anhörung etlicher von deren Harmonie das Balsambüchschken zur Hand nehmen müssen. Allein die Erfahrung

*) Der Abgang bey der ersten wird in der Octave ersetzt, u. hat seine anderswo zu zeigenden u. in der Ordnung gemäße Ursachen.

fahrung hat mir den Irrthum benommen, u. dargethan, daß C♯, Eb u. Ab - Cbb 1c. nach einerley Gewürze schmecken.

§. 20. Wie ich einen Ton so beschreibe: daß zween Klänge in zween nächsten Stufen einen Ton ausmachen; also befinden sich hier gleichfalls viere, nach vorigem Maße, u. unter eben solchen Namen. Von diesen Umständen können wir der sonst so heiligen kleinen u. großen halben Töne entübrigt seyn, zumal da sie weder kalt noch warm sind, indem der erste mehr als vier, u. der andere weniger als fünf Commaten enthalten soll, u. der letzte beym vorgegebenen kleinen ganzen Tone, oder nach der kleinen Generalbassschule kleinen Secunde p. 120, D E gar spazieren gehen muß. Wie viel überflüssige Benennungen der Klänge, z. E. die wahre, einzige, vollkommene oder kleine, die gewöhnliche, gemeine, bekannte Quarte 1c. sind hierbey nicht zu ersparen? Wie viel zweydeutige, oder ungewisse als verkleinert, vergrößert, werden hier nicht verständlich gemacht? Ich kann also überzeugend sagen: Jede kleinste Terz, sie mag unter Beem oder Kreuzen gesucht werden, stehet von ihrem Grundklange um 10 Commaten ab, jede größte Quarte um deren 31, zu geschweigen, was sonst für blindige Folgerungen hieraus entstehen. Genug, ich habe bis auf den geringsten Punkt unserer praktischen Grundsätze, alles reißlich erforschet, gar viel unvernünftiges entdeckt, u. bin so gut wie überführet, daß dieses System, u. was davon abhänget, zu mehrerm Zusammenhange des musikalischen Lehrgebäudes ein merkliches beitragen könne.

C. G. Schröters Beurtheilung des neuen musikalischen Systems Herrn Telemanns, auf Verlan- gen aufgesetzt.

Vorerinnerung.

Die Beurtheilung Herrn Schröters wird aus keiner andern Absicht eingerückt, als alle Kenner aufzumuntern, das neue Telemannische System genauer untersuchen zu können, u., wo möglich, solches brauchbar zu machen. Einwürfe u. Zweifel, so andere uns vorhalten, geben allezeit Gelegenheit, daß wir uns deutlicher erklären, daß wir mit andern die Wahrheit besser untersuchen, u. solche brauchbarer machen, wodurch das gemeine Wesen allezeit Vortheil hat, u. ein vernünftiger u. gelehrter Streit unter bescheidenen Männern ist niemals ohne Nutzen geführt worden. Ich bedaure nur, daß die wenigsten unter den praktischen Musikverständigen im Stande sind, diese Dinge einzusehen, u. sich daraus zu erbauen.

Nun folgt die Beurtheilung selbst.

§. 1. Da es dem Hrn. Capellmeister Telemann zum zweyten mal beliebt, sein System zur Untersuchung gütigst mitzutheilen, so findet meine Be-
nigkeit sich genöthiget, selbiges wegen seiner siche-
baren u. hörbaren Umstände etwas genauer zu betrachten. Der erste sichtbare Umstand ist ein beständig abwechselnder Quinten- u. Quartengang, welcher in dessen Verzeichniß der Intervallen fol-
gender

gender gestalt gefunden wird. Siehe Tab. XI. No. 42.

§. 2. Je mehr dieser Gang manchem anfangs versprechen mag, desto mehr werden einige wissen wollen: warum das dreymal erhöhte h nicht ebenfalls, wie das dreymal erhöhte f, c, g, d, a u. e, zur Schau vorgetragen worden? Hierauf wird der Herr Capellmeister Telemann ohnsehlbar folgende Antwort ertheilen: „Da das dreymal erhöhte h Anlaß geben würde, auf die fünfte Intervallenclasse zu denken; diese aber die sechste Classe u. s. f. auf dem Rücken trägt, und beyde Classen meinen Vorsatz überschreiten; so entdeckt sich der sichtbare Grund, warum das dreymal erhöhte h wegbleiben müssen.“ Ich will gegen diese Antwort noch nichts einwenden, sintemal der 8 u. 9te §. offenbaren wird, daß schon in der vierten Classe etliche Intervallen anzutreffen sind, welche wirklich zur fünften gehören, folglich dem Telemannischen System selbst widersprechen.

§. 3. Aus dem bisher bengebrachten erhellet, daß ich keiner von denjenigen Organisten sey, welche die auf mannigfaltige Art erhöhte oder erniedrigte Noten für fürchterliche Gespenster ansehen. Denn ich habe derselben Eigenschaften schon in meinen Schuljahren zu Dreßden kennen gelernt, als ich nämlich daselbst mit Hrn. Suppigen, dessen in der matheisonischen Critica musica I B. S. 152. ebenfalls wegen der jetzt vorhabenden sichtbaren Umstände mit gehörigem Ruhme gedacht worden, geraume Zeit in Bekanntschaft gestanden, u. auf dessen

angegebenenen neuen fünffachen Transponirclavier mit manches vergnügtes Stündgen gemacht. Allein, wenn ich gedachten Herrn Suppig um die Circulation u. Zusammenhang seiner großen Tonmenge befragte, so antwortete er aus dem Tacito. Eben so verhält es sich mit dem künstlichen Clavier, von 21 Tasten in jeglicher Octave, welches der ehemalige Cantor zu Minden in Westphalen, Otto Gibelius, u. Joh. Arnold Fockerod, Cantor zu Hervorden angegeben, welches ich etliche Jahre unter meinen Händen gehabt, aber weiter nichts aus selbigem erlernt, als die Versicherung, daß ihm ebenfalls der circulirende Zusammenhang fehle. Andere Vorschläge zu geschweigen.

§. 4. Ich halte hier für überflüssig, einen ausführlichen Beweis anzustellen, daß der circulirende Zusammenhang aller nöthigen zwölf Tone am bequemsten durch das temperirte Quarten- u. Quintenmaß zu finden sey. Des seel. Werkmeisters u. noch vielmehr des königsbergischen Hrn. Capellmeister Neidhards Schriften mögen dießfalls das Wort für mich führen. Da nun in dem Telemannischen System der terminus a quo $\beta b - f$ mit dem terminus ad quem $x \text{ * } - c$ keinen Zusammenhang aufweist, so dürfte es wohl ein vergeblicher Zeitvertreib seyn, den Zollstab dießfalls zur Hand zu nehmen: zumal da uns nicht angezeigt worden, ob das rheinländische oder das parisische Maas zu erwählen sey?

§. 5. Hierzu kommt noch folgende triftigere Ursache: da nämlich Herr Telemann in seiner zweyten

ten Erklärung gestehet, daß sein System nur auf uneingeschränkten Instrumenten, als Violoncell, Violine, u. d. g. zu gebrauchen sey, so fragt es sich: Wo ein Pfeifenmacher wohne, der die mancherley eingeschränkten Flöten u. gerohrten Instrumenten so zubereiten könne, daß sie mit den vorhin erwähnten durchgehends übereinstimmen? Denn mit veränderter Application der Finger solches lediglich zu bewerkstelligen, wird wohl eine unmögliche Sache bleiben. Hierdurch entdeckt sich die erste Hauptursache der Nothwendigkeit, daß dieses System geändert werden müsse, wosern es zu mehrerm Zusammenhange des musikalischen Lehrgebäudes ein merkliches beitragen solle.

§. 6. Wären mir die hörbaren Umstände dieses Systems noch nicht bekannt, so würde mir die Neugierde schon so viel Zeit verschaffen, alle Vorfälle desselben mit der Feder zu bemerken. Zur Vermeidung des Selbstbetrugs würde ich, statt des wohl temperirten Claviers, ein vollständiges Monochord vom achtfüßigen Klange ergreifen, u. auf selbiges die eingeschickten vier Classen der Intervallen, nach des Herrn Telemanns Sinne, mit möglichster Aufmerksamkeit tragen: nebst bengefügten eigentlichen Verhältnissen, deren ungemein große Grenzen ich bereits in der musikalischen Bibliothek II. B. IV. Th. 73 u. 74 Seite §. 30 bis 39 angezeigt. Allein, bey so bewandten Umständen wird es hoffentlich thug seyn, etliche deutliche Merkmale ihrer verführenden Eigenschaften mit trockenen Choralnoten kürzlich anzuzeigen. Wer unterstehet

sich aber Bürge zu seyn, daß folgende in A moll angestellte Masquerade den geneigten Zuschauern u. Zuhörern besser als mir selbst gefalle? Spectator, arrige aures. Tab. X. No. 31 bis 36. u. Tab. XIII. No. 12.

§. 7. Ein jeglicher dieser grönländischen Sätze versichert mich zwar anfangs, im A moll zu seyn; hingegen ben den mit NB. bezeichneten mittlern Stellen bemerkt mein mit Verstande bewaffnetes Gehör, daß ich mich wider Willen in der Mondwelt befinde; woraus ich aber plötzlich, ohne eines Balsambüschchens benöthiget zu seyn, wieder nach Hause gebracht werde. Wohl dem Pythagoräer, der die Ingredientien solcher Aristorensischen Kunststücke entkräften u. bemerken kann, daß die vorigen mit NB. bezeichneten Blendwerke

| | | | | | | |
|-----|---|--------|----------------------|---|-------------------|---|
| ber | { | a u. b | } eigentlich aus dem | { | * F dur oder moll | } |
| | | c u. d | | | b A dur | |
| | | e u. f | | | * G oder b A moll | |
| | | g | | | g moll | |

zur Ohrentuschung entlehnet sind. Ich habe dergleichen Künstlehen weit gefährlicher, als die bey unsern Zeiten meistens glücklich ausgerottete Augenmusik: ich menne die vom Krebs angefressenen Fugen, u. was sonst dazu gerechnet wird.

§. 8. Meine wenige Nebenstunden erlauben mir lezt nicht, die obigen acht Sätze sub lit. a, b, c, d, e, f, g, vermöge der Versetzungskunst, (arte combinatoria) vollständig beuzufügen, u. mit Anmerkungen zu begleiten; noch viel weniger die größte

größte Septime u. kleinste Secunde dießmal abzu hören: es würden sonst noch viel feinere Sächelchen zum Vorscheine gekommen seyn. Jedoch! vielleicht wird dieser unbeschreibliche Verlust durch ein Paar nagel-neue Intervalle mehr als 49 mal ersetzt: Man setze nämlich den Fall, ich hätte der kleinsten Octave, auf wiederholtes Verlangen heute erlaubt, mit der kleinsten Serte, als ihrer liebsten Gefährtinn; s. mus. Biblioth. am oben angezogenen Orte S. 39. bey mir einzusprechen. Sie erscheinen also beyderseits ganz demüthig in A moll gekleidet, wie hier, Lit. i, zu ersehen, Tab. XI. No. 37.

§. 9. Das verdrüßliche Bezeigen der kleinsten Octave veranlasset mich, sie um alle ihre Umstände zu befragen. Da sie aber die Wahrheit theils nicht recht entdecken will, theils zwen deutige Antwort giebt, mithin sich in größern Verdacht bringet; so suche ich allmählig Gelegenheit, mich dieses ungebetenen Gastes zu entledigen, u. befehle meinen treuen Diener, Namens Combinator, alle Hauptumstände aufzuschreiben. Dieser zelget mir binnen wenig Minuten das ganze Verhör in möglichst kurz gefaßten Zusammenhänge sub lit. k, l, m, n, wie es Tab. XI folget.

§. 10. Wie nun hieraus wahrzunehmen ist, daß die Octava et prima plus quam maxima wirklich im Telemannischen System zu Hause gehöre, obgleich ihrer weder mit Worten noch mit Noten daselbst gedacht worden; also entdecket sich zugleich die zweyte Ursache der Nothwendigkeit (§. 5) selbiges ganz anders einzurichten: Alsdenn wird jedermann überführet seyn wollen, daß es zu mehrern Zusammen-

menhange des musikalischen Lehrgebäudes ein merkliches beitragen könne.

§. 11. Unterdessen gewinne ich, in meinen wöchentlichen zween Nebenstunden, vielleicht so viel Zeit, diejenigen Gedanken ins reine zu bringen, welche ich bereits 1739, bey Durchlesung der Scheibischen Abhandlung von den musikalischen Intervallen, nach u. nach aufgesetzt, um dadurch meinen von Jugend an gehaltenen Glauben noch mehr zu befestigen, daß nämlich der richtige Gebrauch der Zahl Sieben (NB. solchen) musikalischen Streitigkeiten ihr Ziel setzen könne.

§. 12. Uebrigens verhoffe der Herr Capellmeister Telemann werde nicht meiner geringen Person, sondern seiner zwenten Umsendung zuschreiben, wosern irgends meine Musa jocosa sich ein oder zweymal gewaget hat, dessen sinnreiche Anträge etwas lebhaft, jedoch mit gebührender Hochachtung, zu beantworten.

* * * * *

C. G. Schröters

Beurtheilung der zwenten Auflage des critischen Musici.

§. 155.

Als ich die zwente Ausgabe des critischen Musici empfieng, u. meine Beurtheilung der ersten Auflage damals noch nicht völlig abgedruckt war; so hielt ich mich verpflichtet, meinen Lesern

Lesern zugleich so kurz als deutlich bekannt zu machen, was in dieser neuen Ausgabe geleistet worden, deren Titel also lautet: Joh. Adolph Scheibens, Königl. Dänischen Capellmeisters, critischer Musikus; neue, vermehrte u. verbesserte Auflage. Leipzig: bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. In groß Octav, über drey Alphabet stark, nebst der Zugschrift, Vorrede u. Register.

§. 156. Die Ursachen dieser ansehnlichen Vermehrung werden in der Vorrede unter folgenden Worten angegeben: „Einige Stellen u. Sätze in „verschiedenen Blättern erforderten theils eine weitere Ausführung, theils aber eine deutlichere Erläuterung, u. auch wohl einige Vertheidigung. „Daher sind nun die Zusätze u. Anmerkungen entstanden. . . . Die Zusätze betreffen den Text selbst, den ich damit vermehret u. weiter ausgeführt habe. Die Anmerkungen aber enthalten verschiedene Materien, die nicht im Texte selbst statt finden konnten.“ Ferner ist diese Ausgabe nicht nur mit vier neuen Abhandlungen, sondern auch mit sieben Streitschriften vermehret worden, welche letztere der crit. Mus. nach seinem eigenen Verständniß hin u. wieder mit etwas zu hüzigen Anmerkungen versehen hat. Bey Lesung dieses Ausdrucks verschwund mir schon die halbe Hoffnung zu der auf dem Titelblatte versprochenen Verbesserung. Dem ohngeachtet habe ich das Werk mit gehöriger Aufmerksamkeit gelesen, das Gute u. Böse von einander gesondert, beydes aber in folgenden §§. getreulich angezeigt.

§. 157. Im ersten Stücke (Nota 1) will der crit. Mus. seine neuen Leser überreden, daß er die Musik der Italiener niemals überhaupt zu verwerfen gesucht; allein vergebens: denn er hat bey seiner ersten Erscheinung, S. 2, ausdrücklich gesagt, „daß die Italiener nur allein an dem Verfalle der „Musik Schuld haben.“ Es ist also eine unsichere Ausflucht, wenn er jetzt mit einem einzigen veränderten Worte zu behaupten suchet, „daß die Italiener meistens an dem Verfalle der Musik „Schuld haben.“ Folglich stehet mein 11ter §. noch feste, u. es wird seiner Person allzuschwer fallen, die daselbst aufgeworfenen 2 Fragen bündig zu beantworten. Weiter erkennet er (Nota 3) seine Schwäche gegen Herrn D. Mizlern, u. bekennet öffentlich, daß er durch dessen Vortrag gerühret u. zugleich überzeuget sey, daß er nicht die Einsicht besitze, der Welt künftig ein völliges System der Musik zu liefern. Wer ersiehet hieraus nicht, daß ein übereilter Spaas zu ernsthaften Folgen Gelegenheit geben könne?

§. 158. Im zwenten Stücke (Nota 3) vermeynet der critische Musikus, bey der bekannten Erzählung des Nicomachi von der pythagorischen Erfindung der musikalischen Verhältnisse, am ersten bemerkt zu haben, daß die Saiten, wenn sie durch ein, nach Beschaffenheit der Verhältnisse abgewogenes, Gewicht beschweret werden, keineswegs den gehörigen Ton von sich geben. Allein er kommt viel zu spät, u. hat ohnsehlbar vergessen, in Neidhards besten u. leichtesten Temperatur, Seite 14, ehemals gelesen zu

zu haben, „daß der berühmte Mathematicus Galiläus solches zuerst will angemerkt haben. Es ist auch nach der Hand die Regel aufgekommen, daß in solchen Fällen das Gewicht müsse doppelt genommen werden; u. dieses trifft ein. (s. Kircheri Musurgia u. Prinzens Exercit. Musicæ.) Allein genug, daß es auf dem Monochord seine Richtigkeit hat. Ich glaube, Pythagoras habe zwar die Gewichte an die Saiten gehenket, aber wie es daselbst nicht nach Wunsche gehen wollen, unter andern zu dem Monochord seine Zuflucht genommen. Die Nachkommen werden mit der Zeit eins mit dem andern vermengt, u. daherobendes vor wahr ausgeschrien haben.„ Uebrigens frage ich: Kann es wohl der Musik nachtheilig seyn, wenn von einigen gezeuvelt wird, ob Pythagoras, David, Moses, Jubal oder Adam diese herrliche Sache erfunden habe? Gnug, daß die Tone mit gewissen Verhältnissen erstaunenswürdig verknüpft sind. Wie nun obiges Reidhardisches Urtheil sehr stark nach Vernunft schmecket: also hat der crit. Mus. dießmal fast drey Seiten mit leeren Worten angefüllt. Treffliche Eigenschaften eines Critici! Weit glücklicher ist er Seite 25, (Nota 7) gewesen, allwo er vom Ursprunge der Oper lesenswerthe Nachrichten beygebracht hat.

§. 159. Auf der 447 bis 485 Seite befindet sich die erste neue Abhandlung worüber in der Vorrede folgender Bericht abgestattet wird: „In der Abhandlung von der Fuge habe ich mich aller Freyheit bedienet, die ich nur bey einer solchen Materie

„Materie, die doch sonst voller Schulzwang ist,
 „anwenden konnte. Ich glaube dadurch erwiesen
 „zu haben, daß es ganz leicht seyn würde, alle an-
 „dere musikalische Materien, sie mögen auch noch
 „so trivial seyn, als sie wollen, dennoch frey u. ver-
 „nünftig abzuhandeln, u. sie einem jeden Leser ver-
 „ständlich zu machen. . . . Es wird aber diese
 „Abhandlung einen doppelten Nutzen haben: Ein
 „bloßer Liebhaber der Tonkunst, der auch nicht das
 „geringste von dieser Wissenschaft u. so gar nicht
 „einmal die Noten versteht, wird alle darinn ent-
 „haltene Sätze verstehen u. begreifen können. Der-
 „jenige aber, der bereits einige Einsicht besitzt, u.
 „in der musikalischen Zusammensetzung zunehmen
 „will, wird sich daraus ohne weitere Beyhülfe in
 „der Fuge zur Gnüge unterrichten können, u. nach
 „einiger Erfahrung u. fleißiger Uebung alle einge-
 „bildete Kunstwerke u. Heimlichkeiten der harmo-
 „nischen Musik mit leichter Mühe einsehen lernen.
 „Wie ich denn darauf bedacht gewesen, die Grund-
 „sätze aller dieser Dinge mit hineinzurücken. Man
 „hat also diese Abhandlung gleichsam als eine Auf-
 „gabe anzusehen, wodurch man alle Arten musika-
 „lischer Künsteleyen nach einem geringen Nachsin-
 „nen u. einiger Tonerkennntniß wird auflösen kön-
 „nen.“ Das heißt wohl recht über die Schnur
 gehauen. Jedermann giebt zu, daß ein Composi-
 tionschüler noch viel wichtigere Dinge als die Ein-
 richtung der mancherley Fugen zu erlernen hat.
 Daß aber der Criticus diese Lehre trivial nennet,
 u. als eine geringe oder leichte Sache ausrufet,
 wird

wird ihm kein Harmonicus für gut sprechen. Er schmeichelt sich auch vergeblich, daß ein bloßer Liebhaber der Tonkunst, der nicht das geringste von dieser Wissenschaft u. so gar nicht einmal die Noten versteht, seine Sätze begreifen könne. Wer getrauet sich wohl, die hebräische Sprache zu erlernen, ohne derselben Buchstaben u. andere darzu gehörige Dinge vorher zu verstehen? Und welcher Compositionsanfänger wird aus des Critici Vortrage ohne tüchtige Beispiele sich selbst zur Gnüge unterrichten können? Hieraus folget keinesweges, daß des Critici freye Abhandlung von der Fuge gänzlich zu verwerfen sey. Den Gelehrten ist ja gut predigen, u. wenn bey der mancherley Zurichtung der Fugen ein Ekel entstanden, der hat hier Gelegenheit, seinen verdorbenen Magen ohne bittere Exempel zu stärken.

§. 160. Ich kann anben nicht umhin, dem critischen Musico meinen Beyfall zu bezeugen, wenn er S. 455 sagt: „Der Hauptsatz in einer Fuge (Thema oder Dux) ist eine kurze, doch vollständige Melodie. . . . Sie muß ohne Zuthuung eines andern Satzes von sich selbst bestehen, die Tonart genau anzeigen, u. endlich eine ordentliche musikalische Periode ausmachen. Ein abgebrochener Satz ist nicht verständlich, er bezieht sich allemal auf einen andern Satz; u. daher machet er auch oft die Tonart undeutlich. Es muß also ein Hauptsatz einer Fuge geschlossen seyn, u. die Tonart genau anzeigen.“ Wie ich nun ebenfalls dergleichen Gedanken jederzeit geheget, also schrieb ich, 1738, folgende unschuldige Worte:

„Es

„Es fließet hieraus, daß derjenige keiner von den „größten Tonkünstlern sey, welcher irgend eine „Fuge über den Anfang des Gesanges: Werde „munter, mein Gemüthe! machen wollte.“ Ich hatte etliche Jahre vorher bey unterschiedenen Organisten schon ein halbes Duzend Fugen über dergleichen melodische Brocken angetroffen, ohne zu vermuthen, daß der vortreffliche Martheson in seinem vollk. Capellmeister, 1739, S. 383, noch eine hinzufügen würde. Man setze nun den Fall: diese Marthesonische Fuge gefiele nur allein ihrem Verfasser; so entstehet die Frage: Wo die Veranlassung zu diesem ungerathenen Satze zu suchen sey? Antwort: in dem ungegründeten Geseze: Aus allen Zeilen einer Choralmelodie eine Fuge zu machen.

S. 161. Der vollkommene Capellmeister hat, S. 158, ja selbst gelehret, „daß aller Anfang einer „guten Melodie (folglich auch einer Fuge) mit solchen Klängen müsse gemacht werden, welche entweder die Tonart selbst vorstellen, oder ihr doch „nahe verwandt sind.“ Wenn man nun den Stoff der obigen Choralzeile, nämlich die vier Töne: a, h, c, d, per Artem combinatoriam 24 mal versetset, u. mit dem harmonisch erschaffenen Gehör betrachtet, so erfähret man, daß jegliche Art sich nicht nur auf G dur, sondern auch auf A moll oder C dur ziehen lasse. Die Ursache dieser Ungewißheit ist, weil bey den erwähnten 24 Versetzungen jedesmal aus dem harmonischen Drenklange entweder die Basis, oder die Chorda dominans, oder die Chorda

Chorda medians u. dominans zugleich fehlet: wora
über das urtheilende Gehör stuget, zweifelhaft ist,
u. folglich dergleichen einstimmigen Vortrag NB.
beym Anfange eines musikalischen Satzes bil-
lig verwirft.

§. 162. Es könnte die Ungewißheit der Tonart
bey solchen einstimmigen Vorfällen noch anders er-
kläret werden, wenn man nicht befürchten müßte, daß
dem vollk. Capellmeister, S. 370, dergleichen
Betrachtungen ein wenig zu stark in die Meß- u.
Zahlkünste giengen. Ich muß mir also gefallen
lassen, meinem vortrefflichen Herrn Gegner nur auf
practische Art in folgenden drey Beyspielen zu zeigen,
welchergestalt dergleichen unvollständige Melodien
sich auf mehr als eine Tonart beziehen. Im ersten
Exempel ist die Quartenmelodie: Werde munt-
ter, mein Gemüthe! nicht in das gewöhnliche
G dur, sondern ohne Zwang in A moll folgender-
gestalt gebracht: Siehe Tab. XII. No. 1.

Zur Verfertigung des zweyten u. dritten Bey-
spiels ergreife ich noch eine, aus eben demselben
Stoffe zubereitete, Quartenmelodie, welche den
Anfang des bekannten Chorals: Da Jesus an
dem Creuze stund ic. ausmachet. Selbige er-
scheinet sonst in phrygischer Gegend, u. beschäftigt
sich stark mit unserm A moll. Diesmal aber er-
wählet sie sich bald G dur, bald C dur zur Woh-
nung, auf folgende Weise: Siehe Tab. XII. N. 2. 3.

Wer diesen Vortrag u. dessen Absicht begreifen
kann, der denke weiter nach. Niemand aber be-
schuldige mich, ob hätte ich dadurch allen Quart-
Mus. Bibl. 3 B. 4 Th. Ecc melo.

melodien das Jugenrecht abgesprochen. Hätte unser melodischer Eisbrecher, nämlich Herr Mattheson, sich vermittelst der unentbehrlichen Mathematik bemühet, den Stoff der Musik genau zu zergliedern, u. die sonderbaren Eigenschaften einer jeglichen einfachen Melodie (§. 119 u. 120) in Gehaltung des harmonischen Dreyklanges zu untersuchen; so würden seine Schriften, u. sonderlich sein vollk. Capellmeister, nicht mit so vielen Seltenheiten ausgepußt seyn: welche zu entdecken kein musikalischer Pabst weder mir noch andern verbieten kann.

§. 163. Da ich vielleicht künftig Gelegenheit habe, den unvergleichlichen Stoff der Musik in nähere Betrachtung zu ziehen; so verlasse ich jetzt diese Materie; zumal da der vortreffliche Herr Mattheson in seiner Geschmacks-Probe, §. 22, mir noch ein schwerer Räzel vorgeleget, welches ich jedoch mit leichter Mühe also auflöse: Erstlich ist sein Vorgeben unrichtig, daß die Melodie seiner angeführten spanischen Thorheit auf eine kleine Quarte sich erstrecke. Denn so gewiß

| | | |
|---------|---------------|------------------|
| fis - c | } eine Quinta | minor, |
| f - c | | major, |
| f - cis | | maxima ist; eben |

so gewiß ist aus dem Grunde der Verkehrung

| | | |
|---------|---------------|----------------|
| c - fis | } eine Quarta | major, |
| c - f | | minor, |
| cis - f | | minima; welche |

letztere der melodische Raum des vorhin genannten Tanges ist. Zweytens hat der Verfasser der Geschmacks-

schmacksprobe vergessen, in dem vollst. Capellmeister die Versicherung gegeben zu haben, daß bey Vernehmung der kleinsten Quarte die Tonart gnugsam entdeckt ist; woran meines Wissens niemand gezweifelt: folglich hat er mit seinem eigenen Schatten gefochten. Die Wahrheit dieses Berichtes findet man daselbst S. 158, vor dem Beispiele: Soffro in piace.

§. 164. Nun frage ich alle unparteyisch gesinnte, welche mein Sentschreiben von 1738, u. in der Matthesonischen Geschmacksprobe den 15ten bis 28sten §. gelesen: Welcher von uns beyden hat seinen Satz zulänglich erwiesen? Wäre ich dem Herrn Mattheson in der Moral gleich, so würde mir nicht schwer fallen, seine vielfältigen schmählichen Wortverdrehungen und auslachenswerthe Spöttereyen mit gehörigem Zins zurück zu geben. Allein Tugend und Verstand überreffen alle rabulistischen Künstleyn, über welche auch der critische Musicus in der neuen Vorrede seinen Eitel bezeuget, indem er bey Beleuchtung dieser Geschmacksprobe also spricht: „Gewiß, dieser Scribent hat in seinen Urtheilen insgemein so etwas „besonders, welches ihn von allen andern Leuten „unterscheider, die mit mehrer Behutsamkeit urtheilen. . . . Ich will über die treffliche Stelle „(§. 20. Geschmacksprobe) wegen des Satzes „des Widerspruches und des zureichenden „Grundes keine weitem Betrachtungen machen. „Genug, sie verräth, daß der Verfasser derselben, „(oder eigentlich der Umdrechsler und Verderber

ber meines gründlichen Vortrages,) „nämlich
 „Herr Mattheson, nicht die geringste Kenntniß
 „einer Sache besitzt, die er doch, auf eine nur ihm
 „anständige Weise, ohne den geringsten Grund ver-
 „wirft.“ Wer ersiehet hieraus nicht, daß der
 critische Musicus sich meiner gerechten Sache red-
 lich angenommen, ohne umständlich zu wissen: wel-
 chergestalt Herr Mattheson meine vernünftigen
 Sätze ganz verkehrt vorgetragen, selbige mit Spöt-
 teren begleitet, und dadurch seine Leser abermal
 versichert, daß es ihm bald am aufgeheiterten Ver-
 stande, bald am guten Willen gefehlet habe. Diese
 beyden Seelenkräfte müssen ja bey einem Schrift-
 steller jedesmal beyammen seyn: sonst ist alles
 lehren, critisiren und moralisiren vergeblich. Zu
 Vermeidung solcher vergeblichen Arbeit kann
 Meyers Abbildung eines Kunststrichters,
 so zu Halle 1745 herausgekommen, vortreffliche
 Dienste leisten.

§. 165. „*Asiatick Style and sublime Expressi-
 „ons carry them into the Clouds. Wo stehet
 „das?*“ Also fraget Herr Mattheson, S. 131, in
 seiner Geschmacksprobe, u. will dadurch entweder
 seinen Lesern aufs neue bekannt machen, daß er der
 englischen Sprache mächtig sey; oder es hat ihm
 ungemein gefallen, daß ich bey Abhandlung hoher
 Dinge mich nicht der niedrigen oder kriechenden
 Schreibart bedienet habe. Ich will ihn also aus
 schuldiger Hochachtung nicht into the Clouds füh-
 ren, sondern in englischer Demuth ihm folgende
 sieben Ausdrücke zur Antwort geben:

You

You schall have as good, as you bring.
 Ka me, ka thee.
 You muse, as you use,
 Great cry, little wool.
 Warm hatch, harm catch,
 It is never too late to repent,
 Never too old to learn.

§. 166. Ich leugne anben nicht, daß der Herr Legationsrath Mattheson mit der einen Hand in der Musit viel Gutes gestiftet, wodurch er sich einer sonderbaren Hochachtung würdig gemacht. Gewiß, sein ehemals ausgewachsener Ruhm würde niemals einen Abgang erlitten haben, wenn er sich nicht den löblichen Unternehmungen anderer vernünftiger Männer nach seiner spöttischen Art wißdersehet hätte. Er gestehet ja selbst, daß die vereinigten Kräfte die besten sind: Wie kann er denn einzig u. allein alles in allen seyn? Wer hat denn das Befehl gegeben: Alles ungeprüft für Wahrheit anzunehmen, was ein einiger großer Mattheson dafür ausgegeben? Wenn u. wo habe ich wegen seiner Schriften ein ungegründetes u. zugleich unbescheidenes Urtheil gefällt? Wie er nun dieses nicht darthun kann: also ersuche ich ihn hlermit ganz gehorsamst, mich, oder vielmehr sich selbst, nicht weiter bloß zu stellen; widrigenfalls bin ich gezwungen, öffentlich zu beweisen, daß er in seinen musikalischen Schriften so wohl sich selbst als der Wahrheit vielfältig widersprochen. Vielleicht scheint es ihm ein sonderbarer Glückesfall zu seyn, daß derjenige reformirte Prediger, dessen ich oben §. 153

C c c 3.

gedacht

gedacht, u. der ihm vermuthlich nicht unbekannt ist, durch eine langwierige Krankheit u. erfolgten Tod verhindert worden, den Abdruck meiner ihm disfalls aufgetragenen Schrift zu besorgen, deren Titul also lautet: *Der wider die Wahrheit u. wider sich selbst streitende große Mattheson abgesehildert am kleinen Flusse Zorge.* Eine kleine Probe daraus wird hoffentlich nicht schaden. Man ergreife dessen dritte Eröffnung des Orchestre, u. lese S. 376, §. 77: „Wollen wir mathematisch reden, so nimmt auch der allergeringste Unterschied, z. E. das Zwölftel eines Commatis, die Natur des Intervalli weg.“ So gleich lese man weiter, S. 480, §. 23: „Das Abnehmen oder Zusetzen in der Temperatur ändert Naturam Intervalli musici gar nicht.“ Kann wohl beides wahr seyn? Jedoch dismal genug! Den Beschluß dieser meiner ersten Nothwehr entlehne ich, mit gütigster Erlaubniß, aus dem noch vor mir liegenden Orchestre, S. 23, §. 29 u. 30: „Wo die steife Einbildung regieret, daß man einmal vor allemal rechter lehre sey, da ist dieselbe gleichsam ein Schlagbaum, vor welchem die Wahrheit stutzen muß. Alle Leute sind da blind, schielend oder einäugig; wir allein aber aufrichtige Chineser. Das Labbrecken dienet es wohl zu was anders, als zur Beförderung der Dummheit?“

§. 167. Kaum habe ich mich entschlossen, wegen unsers Herrn Matthesons kein Wort mehr zu verlieren: so sehe ich mich wider Willen genöthiget, seiner
seiner

feiner noch einmal mit gebührender Hochachtung
 zu gedenken. Es hat nämlich derjenige Alfonso,
 welcher die Mizlerischen Oden häuslich angezwun-
 gen hat, (s. mus. Bibliothek II Band, II Theil,
 Seite 274 bis 291) für nöthig befunden, sich dis-
 sentlich also zu erklären: „Es ist so weit wahr, daß
 „dieser Alfonso damals ein Schreiben an gedach-
 „ten Herrn Mattheson der Mizlerischen Oden
 „wegen abgelaufen; Allein er muß auch gestehen,
 „daß, als er das, in der Ehrenpforte eingerückte,
 „zu Gesichte gekommen, er befunden, daß man
 „ihm das Recht, sich desselben anzumassen, ent-
 „zogen hat. Kurz, er hat seine eigene Arbeit selbst
 „nicht mehr gekannt: Die Schreibart ist hin u.
 „wieder verändert u. umgeworfen worden, u. am
 „Ende befindet sich eine ganz eigene Veränderung,
 „indem ein ganzer Satz meistens weggelassen
 „worden. Mit einem Worte, die Schreibart ist
 „geslickt, ungleich, u. also der Brief seinem ersten
 „Urheber unähnlich geworden. Es begiebt sich
 „dahero unser Alfonso aller Ansprüche, die er sonst
 „darauf machen könnte. Und er hat auch Recht
 „dazu: Denn wer wollte wohl Lust haben, in ei-
 „nem aus vielerley Farben zusammengeflachten
 „Kleide öffentlich zu erscheinen? Man überläßt
 „die Ehre, diesen Brief geschrieben zu haben, also
 „ganz gerne demjenigen, der ihn also zusammen-
 „geslicket hat.“ Hier fragt man billig: Wer
 dieser Brieflicker sey? Sollte wohl der vortreffli-
 che Baumeister der musikalischen Ehrenpforte,

unser Herr Mattheson, sich solcher unanständigen Arbeit unterzogen haben? Und sollte wohl obiger Alfonso eben diejenige Person seyn, welche ich bereits, S. 78, als unsern critischen Musikum glücklich entdeckt? Er sey wer er wolle, so ist ihm als einem dreysfachen Erzlügner, ingleichen Herrn Mattheson, (in den vorhin angeführten zehn Blättern der mus. Bibliothek) der Text dermaßen gelesen und erkläret worden, daß weder ich noch ein anderer wegen der Mizlerischer Oden weiter etwas sagen wird.

§. 168. Wie der critische Musikus, schon bey seiner ersten Erscheinung, mehr als einmal sehr wohl bemerkt hat, daß die Organisten bey dem Vor- u. Nachspielen sehr oft auf lächerliche, abgeschmackte und anstößige Art ausschweifen; also hat er iezt, S. 515, eine vortreffliche Anmerkung aus dem englischen Zuschauer angeführet, welche also lautet: „Wenn oftmals der Prediger mit ziemlicher Andacht u. Kunst seinen Text abhandelt, . . .
 „ich auch sowohl bey mir selbst, als bey den übrigen Zuhörern, eine Verfassung zu guten Gedanken bemerkt; so sind dieselben alle zugleich über
 „einem possirlichen Spiele aus dem Organistenhimmel davon geflogen.“ In Betrachtung dieses großen Aergernisses will ich die angehenden Organisten, welche die musikalischen Wissenschaften verabscheuen, nochmals wie S. 57, mit folgenden un widersprechlichen Aussprüche aufmuntern: Ein vollkommener Organist muß nicht weniger als ein tüchtiger Capellmeister verstehen. Obwohl ein solcher

cher Organist gemeiniglich weniger Einkünfte als ein Capellmeister hat, so ist er doch eben so vielen, ja schwerern, Pflichten unterworfen.

§. 169. Bevor ich des critischen Musici übrige neuen Abhandlungen beurtheile, muß ich noch dreyerley berühren; Erstlich ist, S. 517 bis 520, eine lesenswürdige Betrachtung über die Kirchenmusik, aus dem vorhin genannten Zuschauer, bengebracht worden. Zweytens sind, S. 625 bis 628, aus Isaac Vossii Abhandlung; De poematum Cantu et viribus Rhythmi, etliche ausdrückliche Stellen angeführet; welche den Rhythmun u das Metrum genau unterscheiden. Zugleich ist angemerket, daß in dem vollk. Capellmeister diese wichtige Materie nicht mit gehörigem Fleiße u Nachdenken abgehandelt worden. Da drittens das 71 u. 72ste Stück keine Verbesserung erhalten haben, und selbige doch der stärkste Bewegungsgrund zu meiner Beurtheilung gewesen; so stehet mein Beweis, daß die Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition unentbehrlich sey, noch feste, u. kann auch nimmermehr umgeworfen werden.

§. 170. Des critischen Musici zweyte neue Abhandlung ist, S. 721, ein Entwurf einer Eintheilung der Musik, zur Erläuterung des dritten Stückes, (§. 20) Der Anfang lautet also: „Herr Magister Mizler hat recht, wenn „er mit meiner Eintheilung der Musik, so wie sie „in der ersten Auflage befindlich war, nicht zufriedenen ist.“ Gut! Warum hat denn der critische

Musikus wider die wohlgemeynten Erinnerungen eines bescheidenen Mäzlers sich so sehr gesträubet? (S. 6.) Gewiß, man würde es ihm für eine große Tugend auslegen können, wenn er jetzt das dritte Stück nebst allen verhaßten persönlichen Umständen gar weggelassen hätte: so könnte er sich vor aller Welt einer wahren Besserung rühmen.

§. 171. Die dritte neue Abhandlung betrifft, Seite 733, das Recitativ. Vielleicht wird mancher sich hierbey verwundern, daß ich des critischen Musici hin und wieder gebrauchten dunklen Ausdrücke nicht berührt habe. Gesezt nun, ich hätte selbige genau bemerkt; würde nicht der Criticus mir antworten: Exempel oder Beispiele aus anderer Componisten öffentlichen Werken machen den wörtlichen Vortrag deutlich. Jedoch dieses liegt beiseite gesezt: denn es findet sich ohne dem hier noch zweyerley, worüber ich mit ihm zu sprechen mir abermals die Ehre nehme. Das erste betrifft seine enharmonischen Intervallen, welche er bey Verfertigung eines Recitativs wiederum ungesmein anpreiset. Wenn er aber meine Abhandlung: Der musicalischen Intervallen Anzahl u. Sitz, aufmerksam wird gelesen haben, u. der Wahrheit Raum geben will; so muß er gestehen, daß seine, 1739, ausgegebene Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern, als ein grundloses Werk, jähling ansgesfallen sey, weil es S. 13, §. 13. auf den verkleinerten halben Ton, auf den kleinen halben Ton, auf den großen halben Ton, u. auf den ganzen Ton gebaut

bauet worden. Treffliche Grundstücke! Dergleichen Unglück hat ickesmal die Verächter der Naturgesetze überfallen; ich meine diejenigen, deren Stammvater in des bekannten Straßburgischen Lippii Synopsi Musicæ, Aristoxenus bardus genennet wird.

§. 172. Das zweyte betrifft die Veränderungen der Tonarten, wovon ich zwar schon oben, §. 58 bis 76, viel nützliches beygebracht. Weil aber daselbst die seltenen Ausweichungen nur kürzlich berührt worden: so will ich icks, zu mehrerer Erläuterung dieser noch dunkeln Sache, ohne weiteres Bedenken der erste seyn, der dieser Fremdlinge einer circulirenden Hochachtung werth schäzket. Es ist bekannt, daß Heinichens, Matthesons u. Mizlers vollständige Circul der 24 Dur: u. Molltone ihren Ursprung aus dem zusammengesetzten Quinten: oder Quartengange der 12 Dur: und 12 Molltone empfangen haben. Wer sich nun hierbey erinnert, daß aus der harmonischen Theilung der Quinte die Tertia major u. minor entstehet, der wird folgende Circulgänge durch die größern u. kleinern Terzen, als seltene Ausweichungen, für gegründet halten.

§. 173. Vierfacher Circulgang durch größte
re Terzen, sowohl aufwärts als niederwärts:

| 1. | 2. | 3. | 4. |
|----------|----------|----------|----------|
| Fis dur | Cis dur | | |
| Fis moll | Gis moll | Gis moll | Dis moll |
| D dur | A dur | E dur | H dur |
| D moll | A moll | E moll | H moll |
| B dur | F dur | C dur | G dur |
| B moll | F moll | C moll | G moll |
| Ges dur | Des dur | Aes dur | Ees dur |
| | | Aes moll | Ees moll |

§ 174. Dreyfacher Circulgang durch klei-
nere Terzen, sowohl aufwärts als niederwärts:

| 1. | 2. | 3. |
|----------|----------|----------|
| Cis dur | | |
| Cis moll | Gis moll | Dis moll |
| E dur | H dur | Fis dur |
| E moll | H moll | Fis moll |
| G dur | D dur | A dur |
| G moll | D moll | A moll |
| B dur | F dur | C dur |
| B moll | F moll | C moll |
| Des dur | Aes dur | Ees dur |
| | Aes moll | Ees moll |

§. 175.

§. 175. Zweysacher Circulgang der größern Secunden :

| 1. | 2. |
|----------|----------|
| Dis moll | Gis moll |
| Cis moll | Fis moll |
| H moll | E moll |
| A moll | D moll |
| G moll | C moll |
| F moll | B moll |
| Ees moll | Aes moll |

So fremde dieser zweysache Circulgang der größern Secunden manchen anfänglich scheinen wird: so nützlich läßt er sich, zumal niedwärts, bey traurigen Ausdrückungen gebrauchen, wenn nämlich der Anfang des neuen Eintritts etwa mit dem erhöhten siebenden Klange geschieht. Hingegen aufwärts wollen diese Secundengänge mir selbst noch nicht recht gefallen, obwohl bey denen Römisch Catholischen das Da pacem, Domine! auf diese Art täglich abgesungen wird. Man prüfe alles, u. behalte das Beste!

§. 176. Es verstehet sich von selbst, daß man in diesen 9 neuen Circelgängen jedesmal nach Gutbefinden

finden anfangen und schließen kann, wo u. wenn man will. Wer nun vollends diese circulirende Veränderungen der Terzen und Secunden vernünftig zu mischen weis, der wird sich nicht mehr über den Mangel der so genannten seltenen Ausweichungen beschweren. Unter meinen ausgearbeiteten Aufsätzen befindet sich folgende

Aufgabe :

Aus einem willkürlichen Dur- oder Molltone in alle übrigen Dur- und Molltone so zu gehen, daß jedesmal die vornehmsten u. meisten Stufen der melodischen Leiter betreten werden, u. das Gehör keinen Verdruss empfinde. Wenn ich erfahre, daß mein bisheriger Vortrag wegen der veränderten Tonarten Beyfall findet, so bin nicht abgeneigt, die icht angezeigte Aufgabe ins reine zu bringen, u. unter gewissen Bedingungen öffentlich bekannt zu machen. Aber sollte wohl der critische Musikus, nebst andern Liebhabern der verwechselten Generum modulandi u. der so genannten enharmonischen Intervallen, hierbey was gewinnen?

§. 177. Ich komme nun zu der vierten neuen Abhandlung, S. 750 bis 795, vom Ursprunge, Wachsthum, u. von der Beschaffenheit des ichtigen Geschmacks in der Musik, wovon ich sogleich das wichtigste getreulich anzeigen will, wenn ich zuvor ein paar Steine des Anstosses beleuchtet habe, welche der critische Musikus, S. 751, sich selbst in den Weg gelegt. Der erstere siehet also aus : „Nichts ist einer Wissenschaft überhaupt schädli-

cher

„ther, als wenn sich solche Leute zu ihrer Verbesserung aufwerfen, die doch nicht die gehörigen Kräfte besitzen, ein so wichtiges Werk auszuführen.“ Das heißt so viel: Hat gleich unser Critikus zur Verbesserung der Musik nichts beigetragen, so hat er doch in zerstreuter Ordnung erzählt, was von den besten Componisten in den neuern Zeiten geleistet worden. Er sagt weiter: „Nichts verhin-
 „dert zugleich die Ausbreitung des guten Ge-
 „schmacks so stark, als wenn sich eine Menge an-
 „sehnlicher Leute, deren Rang u. Nachdruck doch
 „nicht Bürgen ihrer Wiſes u. guten Verstandes
 „sind, ihren Beifall solchen Männern zuwenden, die
 „eben so unwissend sind, als sie selbst.“ Wohl ge-
 „schossen, aber nicht getroffen! Da in dergleichen
 Fällen kein Errathen gilt, u. ich Bedenken trage,
 den crit. Mus. zu fragen: an welche ansehnliche
 Leute er bey Niederschreibung obiger Worte ge-
 dacht; so mag er selbst Sorge tragen, wie er mit
 Ehren darüber wegstolpert. So gewiß keiner un-
 ter einer ansehnlichen Gesellschaft nöthig hat, sich
 um einen Bürgen wegen seines Wiſes u. guten
 Verstandes zu bemühen: eben so gewiß würde es
 einem achselzuckenden Bürgen des critischen Musici
 höchst nachtheilig seyn, sich seiner öffentlich anzunehmen.

§. 178. In den folgenden Blättern berührt er denjenigen Umstand, welcher vornämlich den ickis-
 gen Geschmack geböhren hat, woben Sur, Caldara, Marcello, Astorgas, Conti und andere, in
 den vorigen Jahrhunderten, gute Componisten
 ihr

ihr gebührendes Lob empfangen. Mit Vergnügen liest man, daß Kühnau, Kaiser, Telemann, Händel u. Heinichen diejenigen Männer sind, mit welchen unser Vaterland den Ausländern Trug biethen kann: weil von ihnen am meisten die erweiterte Ausbreitung des guten Geschmacks u. diejenige vernünftige Tonkunst herstammt, welche unter den Händen eines Hassens, u. eines Branns, die Bewunderung Westlandes geworden ist.

§. 179. Wie ich schon mehr als einmal bemerkt, daß der critische Musikus von dem Geschmacke überhaupt irrige Begriffe habe; also offenbarer sich solches jetzt weit mehr, indem er, S. 769, also schreibt: „Der gute Geschmack ist eine gesunde Fähigkeit des Verstandes, dasjenige zu beurtheilen, was die Sinne deutlich empfinden.“ Ich hingegen sage mit dem oft angezogenen vortrefflichen Gottsched also: So gewiß die Begriffe u. Vorstellungen, so wir uns von dem Geschmacke der Speisen u. Getränke machen, bey aller ihrer Klarheit nichts deutliches in sich haben: eben so gewiß hat der metaphorische Geschmack in der Musik nur mit Klaren, aber nicht mit deutlichen Begriffen der Dinge zu thun. Da nun der crit. Mus. im 40sten Stücke schon eingestanden, daß er der Gottschedischen critischen Dichtkunst nachgeahmet; jetzt aber wegen des Geschmacks derselben ausdrücklich widerspricht; so muß er, nicht ich, diese Sache ausmachen. Neganti incumbit probatio. Wosern aber ihm solches nicht möglich ist, so muß er den größten Theil seines verhandelten Geschmacks

schmacks zurücke nehmen : folglich ist es eine unumstößliche Wahrheit, was ich sowohl vorhin (§. 8, 13, 97, 98, 99, 125, 131) als jetzt deswegen bengebracht. Wie nun alles dieses mich nicht hindert, öffentlich zu bejahen, daß wir in der Tonkunst den guten Geschmack größten Theils erreicht haben, u. daß die Ausübung derselben in dieser Weltgegend noch niemals so hoch als jetzt gestiegen ; also bleibt es bey obiger Lösung : Plus ultra mathematice & physice !

§. 180. Auf der 796 bis 810ten Seite befindet sich des Critici Untersuchung eines von dem Herrn Pastor Brandenburg verfertigten geistlichen Singegedichtes, welches schon in der Vorrede des zweyten Theils der ersten Auflage des crit. Mus. zu lesen gewesen. Dieses Oratorium führet folgenden Titel : Belsäzer, als ein Exempel der göttlichen Strafgerichte über die Sicherheit der Gottlosen ; u. ist am Ende des 1739sten Jahres in der Marienkirche zu Lübeck von Herrn Kunzen, Director der Musik u. Organisten daselbst, in den gewöhnlichen Abendmusiken aufgeführt worden. Es wird in dieser Untersuchung zugleich versichert, daß der Herr Pastor Brandenburg die in der Natur gegründeten Regeln von der Einheit des Orts, der Zeit u. der Haupthandlung, bey dieser dramatischen Vorstellung sehr genau beobachtet, u. daß die Personen nach den damit verknüpfen Umständen, auf das eigentlichste characterisiret worden. Seltene Eigenschaften eines Dichters !

§ 181. Der critische Musilus hat sehr wohl gethan, daß er die bey der ersten Auflage befindliche Uebersetzung der Gedanken des Aristoteles von der Musik diemal zurück gelassen, u an deren stat des Herrn Secretair Schlegels Uebersetzung, S. 811 bis 832, eingeschaltet hat, welche keinen gemeinen Vorzug vor jener verdienet, indem sie nach dem Griechischen verfertigt worden. Wie sie nun durch des Critici beygefügte Anmerkungen, sonderlich durch die 3te, 4te, 5te u. 6te, nicht verungüet ist: also verdienet die eilfte aller Leser Beyfall. Denn indem Aristoteles im 7ten Capitel des 8ten Buchs seiner Politik saget: „Es gefällt uns der „Unterschied nicht übel, den einige in der Philoso-
 „phie von den Gesangsweisen machen, da sie dies
 „selben in moralische, practische u. enthusia-
 „stische eintheilen, u. s. w.“ so vergleicht unser Criticus der alten Griechen' moralische Gesangsweisen mit unserer Kammermusik; die practischen mit der theatralischen; u. die enthusiastischen mit der Kirchenmusik.

§. 182. Bey weiterer Durchblätterung entdeckt sich eine Menge übelgerathener Anmerkungen zu folgenden bekannten Schriften:

1. Birnbaums unpartheyische Anmerkungen &c.
2. Des crit. Mus. Beantwortung derselben.
3. Birnbaums Vertheidigung seiner Anmerkungen.
4. Auszug aus Mizlers musikal. Bibliothek.
5. Eines ungenannten vollst. Capellm. erstes Stück.

6. Beylage zu dem 77sten St. des crit. Musici.

7. Erklärung dieser Beylage.

Dieser unvermuthete Streich erwecket mich u. alle unparteyische Leser, öffentlich zu rufen: Willkommen zum andern, dritten u. letztenmal, ihr sieben Streitschriften, welche der von dem critischen Musiko angesponnene Fank wegen des weltberühmten Herrn Capellmeister Bachs veranlasset hat! Gewiß, sein sonst mager Buch ist dadurch recht ansehnlich u. dickleibig geworden: zumal, da er diese Streitschriften mit mehr als 230 niedlichen Anmerkungen ausgestopfet hat.

§. 183. Es ist nur Schade, daß seine Abhandlung von den Intervallen diemal nicht auch mit ein paar hundert solcher wortreichen Anmerkungen eingeschaltet worden: so hätte man den ganzen critischen Musikum in herrlichster Gestalt beisammen. Jedoch, was will man mehr? Er liefert ja nunmehr den bestätigten Beweis, daß er den vortreflichen Herrn Bach mit der einen Hand gestreichelt, und mit der andern gekratet. Hätte der Herr Mag. Birnbaum nebst andern Ungenannten dieser unleidlichen Art zu critisiren sich nicht benzeiten widersehet; und hätte unser Mizler durch seine diesfalls gegebene Nachrichten nicht iederman aufmerksam gemacht; so würde der critische Musicus in der ersten Hitze, durch die im 26sten Stücke angemeldeten Briefe, noch andere vortrefliche Männer überfallen, u. zugleich sich selbst in größer Unglück gestürzt haben. Allein mit Erlaubniß u. im Ernste zu fragen: Wäre es nicht

seine Schuldigkeit gewesen, wegen dieses verhüteten größern Unfalls sich dankbar zu erzeigen? Würde es ihm nicht zur großen Tugend gerechnet worden seyn, wenn er bey dieser zweyten Auflage das sechste Stück nebst den daher entstandenen Streitschriften, ja überhaupt alle verhaßten persönlichen Umstände gänzlich weggelassen hätte? Wer hat ihm, als einem jungen Leipziger, die Gewalt verlichen, den bejahrten u. überall berühmten Herrn Bach nebst dessen Ehrenrettern durch die große und kleine Hechel zu ziehen? Antwort: der Neid, so ihn bis jetzt niemals ruhig werden lassen, sondern in einer unaufhörlichen u. ängstlichen Unruhe erhalten. Ob er gleich weder sich selbst noch seine Nebenmenschen kennen gelernt; so hat er doch geglaubt, mit seiner Einsicht in alles hineinzudringen. Indem er die Eigenschaften u. das Gute anderer beneidet hat, so hat er sich zugleich über sie erhoben. Und ob er schon selbst bisweilen empfunden, daß er bey weiten weder so viel Geschicklichkeit noch so viel Tugenden als andere besitzt; so hat er dennoch nicht unterlassen, sich ihnen vorzuziehen u. sie zu verfolgen. Alles dieses hat ihn verhindert, sich selbst u. andere auf das genaueste zu prüfen. Besaß er gleich anfangs einige gute Eigenschaften, so hat er sie doch nur zu seiner Schande u. zur Unterdrückung anderer angewendet. O ein unglücklicher kritischer Musikus, den der Neid u. die Mißgunst eingenommen hat! Fürchterliche Leidenschaften, die ihn von der Liebe zur Wahrheit u. Gerechtigkeit abwendig gemacht! (Man sehe in der ersten Ausgabe das

51te

51ste Stück, oder in der zweyten Auflage das 48ste Stück.)

§. 184. Nun haben meine Leser gesehen, wie u. wodurch der critische Musikus sich gebessert u. zugleich verschlimmert. Die Verbesserung, oder eigentlich die Vermehrung bestehet hauptsächlich nur in vier neuen Abhandlungen u. etlichen unverwerflichen Anmerkungen, welche ich meistens theils angezeigt. Die Verschlimmerung mag ich nicht mehr nennen. Was ist nun zu thun? Das Buch ist doch wieder gedruckt, es findet auch wohl seine Käufer, deren etliche aus selbigen weiter nichts sonderliches, als die Einrichtung der heutigen Musik ansehen mögen. Andere hingegen können daraus lernen, einer falschen Sache ein schönes Färbchen anzustreichen, oder einen gründlichen u. bescheidenen Gegner durch großes Geschrey u. verkehrte Auslegungen zum Stillschweigen zu bringen. Zugleich wird mancher die seltenen Kunstgriffe bewundern, so am dienlichsten sind, diejenigen öffentlich zu beschimpfen, welche man mehr nach dem Vorurtheile anderer Leute, als aus eigener Ueberzeugung tadeln will. Sind das nicht sonderbare Eigenschaften eines critischen Musici, u. zugleich eines so fürchterlichen als fruchtbaren musikalischen Scribenten? Gewiß, derjenige muß sein Gewissen niemals verunreiniget haben, der über das achte Gebot folgende Betrachtung bekannt gemacht:

Verewigt habt ihr euren Wiß;
Doch eure Mißerhat darneben.

Ihr wollt der Wahrheit keinen Sitz
In eurem tückischen Herzen geben.

* * * * *

Wißt, daß mich euer Zustand fränkt.
Und wenn mein Herz, nach Christenpflichten
Auf alle Hülfs und Mittel denkt,
Ist doch weßl wenig auszurichten.
Denn wenn ihr Gott um Gnade fleht,
Und vor dem Nächsten übergeht,
Mag es euch nimmermehr entbinden.
Es wird die Nachwelt allemal
Der losen Schriften große Zahl
Als Proben eurer Schande finden.

Wo steht das? in des Herrn Legations: Rathes
Matthesons erläuterten Selah, 'Seite 143.
Wohl gegeben!

* * * * *

**Tractatus Musicus Compositorio-
practicus**, das ist, musikalischer Tractat,
in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur
musikalischen Composition aus denen alt u. neuer-
sten besten Autoribus heraus gezogen, zusammen
getragen, gegen einander gehalten, erklärt, u. mit
unterrichteten Exempeln dermaßen klar u. deutlich
erläutert werden, daß ein zur Musick geartetes und
der edlen musikalischen Composition begieriges
Subjectum, oder angehender Componist alles zur
Praxi gehöriges finden, leichtlich und ohne mündli-
che Instruction begreifen, erlernen, u. selbst mit voll-
kommenem

kommenem Vergnügen zur wirklichen Ausübung schreiten könne u. dürfe. Sammt einem Anhang, in welchem fast alle, so wohl in diesem Werke, als auch in andern musikalischen Schriften in Griechisch: Lateinisch: Welsh: Französisch: u. Deutscher Sprache gebräuchliche Kunst u. andere gewöhnlich vorkommende Wörter nach Ordnung des Alphabets gesetzt u. erklärt werden. Herausgegeben von R. P. Meinard Spieß, des unmittelbaren Freyen Reichsstifts, u. Vortershauses U. L. F. in Vrrsee O. S. P. Benedicti Profess. Capitularn u. Subpriori, auch der löbl. correspondirenden Societät musikalischer Wissenschaften in Deutschland Mitglied. Opus VIII. Augsburg, gedruckt und verlegt bey Johann Jacob Lotters sel. Erben 1746. in Fol. 2 Alph. 18 Bogen mit der Aufschrift, Vorrede u. dem Anhang. Der Preis ist 2 Rthlr.

Ich habe diesen Tractat von der Composition des gelehrten Herrn P. Spieß schon im ersten Theile dieses Bandes S. 170, nebst seinen bishero herausgegebenen musikalischen Werken angemeldet; nun aber kann ich vollkommene Versicherung geben, daß alles in der That selbst geleistet worden, was man damals in der Aufschrift versprochen. Der Herr Verfasser, ein nütliches Mitglied der Societät der musikalischen Wissenschaften, ist einer von denenjenigen Geistlichen Componisten, die nicht nur allein wohl sehen, sondern auch wissen, warum, u. sich befeßigen, die Musik zum Ruhme

des Schöpfers mit verbessern zu helfen. Eine sehr löbliche Bemühung, die sich hauptsächlich für einen Geistlichen sehr wohl schickt! Ich werde von diesem Buche alles auf einmal sagen, was ich davon sagen soll.

Die Zuschrift ist an den hochwürdigen Herrn, Herrn Anselmum, Abten, des löbl. unmittelbar gesteyten Reichsstifts u. Gotteshauses Ottobeyren Prälaten und Herrn 2c. In der Vorrede erweist der Herr Verfasser den Nutzen seiner Arbeit, u. führet die Scribenten an, welcher er sich zu Ausarbeitung dieses Werks bedienet, welches hauptsächlich die Kirchenmusik zum Endzwecke hat.

Das I Cap. von der Musik überhaupt. Das II Cap. von der wesentlichen Beschreibung u. zweyfacher Eintheilung der Musik. Herr Prior Spieß preiset den Nutzen der Theorie in der Musik sehr vernünftig an, welches zu unsern Zeiten nur von den allernachlässigsten Leuten geleugnet wird, welche man bey einer so klar ausgemachten Sache nun nicht weiter zu widerlegen hat. Denn wer so dumm ist, daß er den Nutzen der theoretischen Musik nicht einsehen kann, der wird auch nicht fähig seyn, den Beweis vom Nutzen der theoretischen Musik zu fassen. Auf der zwenten Seite, Zeile 60, da es heißet, Heinichen schreibt vom Contrapunct 2c. sehr scottisch; sind in der Druckerei folgende Worte ausgelassen worden: dieser berühmte Scribent schreibt zwar nicht so häufig

**häßig wider den Gebrauch des Contrapuncts,
als wider desselben Mißbrauch.**

Cap. III. zeigt, woraus die musica artificialis ihre principia Gründe u. Lehrsätze ziehe, nämlich aus der Mathematik.

Cap. IV. Vom Sono oder tono musico. Hier hat der Herr Verfasser etliche nützliche Tabellen aus dem Kircher hingesehet, weil aber solche nicht alles deutlich vorstellen, was von der Eintheilung der Zone gelehret wird, so will ich davor aus meinem systemate musico, so künftig herauskommen soll, eine Tabelle hersehen, die alles in sich hält, u. da man die Größen der Zone, Intervallen u. derselben Verhältnisse auf einmal nach der diatonischen Leiter übersehen kann.

| | Schif- | Com- | Diaſchif- | Rationes. |
|------------------|--------|-------|------------------|----------------|
| | mata. | mata. | mata. | |
| Schisma | 1 | - | - | |
| Comma | 2 | 1 | - | 80:81 |
| Diaſchisma | 4 | 2 | 1 | 40:41 |
| Semitonium minus | 8 | 4 | 2 | c: cis = 25:24 |
| Semitonium maius | 10 | 5 | 2 $\frac{1}{2}$ | e: f = 16:15 |
| Tonus minor | 16 | 8 | 4 | d: e = 10:9 |
| Tonus maior | 18 | 9 | 4 $\frac{1}{2}$ | c: d = 9:8 |
| Semiditonus | 26 | 13 | 6 $\frac{1}{2}$ | d: f = 6:5 |
| Ditonus | 34 | 17 | 8 $\frac{1}{2}$ | c: e = 5:4 |
| Diatellaron | 44 | 22 | 11 | c: f = 4:3 |
| Tritonus | 52 | 26 | 13 | c: fis = 25:18 |
| Diapente | 62 | 31 | 15 $\frac{1}{2}$ | c: g = 3:2 |
| Sexta minor | 72 | 36 | 18 | c: c̃ = 8:5 |
| Sexta maior | 78 | 39 | 19 $\frac{1}{2}$ | c: a = 5:3 |
| Septima minor | 88 | 44 | 22 | c: b = 9:5 |
| Septima maior | 96 | 48 | 24 | c: h = 15:8 |
| Diapason | 106 | 53 | 26 $\frac{1}{2}$ | c: c = 2:1 |

Cap. V. Von denen musikalischen Intervallen und ihrer Figur. Der Heer Verfasser macht mit andern u. mir nicht viel aus denen papierenen Intervallen.

Cap. VI. Von dem mathematischen Verhalt aller musikalischen Intervallen. Zu Ende dieses Capitels ist ein kleiner Druckfehler, wenn steht, daß die Verhältniß des Diaschisma sey $160 : 162$, welches nicht an dem ist, weil die Verhältniß des Comma mit dem Diaschisma sonst einerley wäre. Denn $80 : 81 = 160 : 162$. Eigentlich ist das Verhältniß des Diaschisma wie 6561 zu 6400, wenn man aber statt der letztern Zahl eins, bey der ersten Größe, eine Null annimmt, um die Ration verkleinern zu können, so kommt endlich $40 : 41 = 6560 : 6400$ heraus. Was Diesis enharmonica, Limma des Pythagoras u. Apotome sey, damit will ich mich iezo nicht aufhalten, weil solches in meinem großen lateinischen System der musikalischen Wissenschaften, auf das ausführlichste berechnet u. bewiesen vorkommen wird. Dieses ist sonst eben so viel, als der kleine halbe Ton, dessen eigentliches Verhältniß $20 : 21$ ist. Denn wenn man die Ration des Comma viermal zusammen nimmt, als aus welchen der kleine halbe Ton bestehet, so ist die Summe $20 : 21 = 1600 : 1680$.

Cap. VII. Wie die musikalischen Intervallen auf den Monochord gezeuget werden. Bey dieser Gelegenheit hat der Herr Prior angemerket, wie man den verlangten Ton geben könne,
wenn

wenn man die Verhältnisse der musikalischen Intervalle in Ansehung ihrer Weite, oder Durchschnitts, ihrer Höhe und Dicke genau beobachtet. Wenn das von so vielen Musicts zur Ungebühr verachtete Monochord ihrer Einbildung nach so wenig Nutzen hat, so ist es doch den Glockengießern u. Uhrmachern, die richtige Glockenspiele zu verfertigen haben, nützlich ja unentbehrlich. Diejenigen also, die die Zone nicht anatomiren können oder wollen, möchten doch den unschuldigen armen Kasten nicht so beschimpfen, der wahrhaftig gar nichts dafür kann, daß er bey diesen starken musikalischen Geistern unnöthig ist.

Cap. VIII. Von denen Consonantien u. Dissonantien. Cap. IX. Von den musikalischen Bewegungen u. Sprüngen. Cap. X. Von verschiedenen Octaven Gattungen, oder Tonarten. Cap. XI. Von denen versetzten Tönen. Cap. XII. Es werden die neuen u. alten modi musici untersucht u. gegen einander gehalten. Der Herr Verfasser schreibt hier in diesem Capitel unnöthig, ob hätte ich im ersten Bande dieser Schrift von den alten Tonarten ziemlich schimpf- und verächtlich geschrieben. Es ist nicht an dem, wie sich gleich iezo noch besser zeigen wird. Ich habe vielmehr für die alten Tonarten geschrieben, nachdem ich mein Vorurtheil von den Tonarten, womit ich von Heinichen u. Mattheson angesteckt worden, abgelegt. Man sehe den I Band der mus. Bibl. VI Th. p. 69. 70. Uebrigens ist es wohl kein Zweifel, daß die alten Tonarten

arten zur Ungebühr von einigen Componisten verachtet werden, indem man allerdings verschiedene Affecten weit besser, darinnen ausdrücken kann, als nur mit den so genannten Dur- u. Molltonen. Da nun aber verschiedene Affecten auch auf der Schaubühne vorkommen, so sind sie auch auf solcher nicht unnützlich, wer sie geschickt anbringen kann.

Cap. XIII. Wie viel modi musici zu bestimmen. Der Herr Verfasser läßt nur 6 regelmäßige Tonarten im Figuralgesange zu, von welchen jede wieder einen Unterton hat, der plagalis heißt, da nämlich die Octave so eingetheilet, daß die Quarte unten u. die Quinte oben steht, nach den bekannten Versen:

Authentos dominos dices, seruosque plagales
Authenti sursum scandunt, seruique deorsum.

3. E, D, A, d, ist die dorische, authentische Tonart, A, D, A aber die hypodorische, die auch plagalis heißt. Eben so ist G, d, g, die mixolydische, authentische Tonart, D, G, d aber die hypomixolydische oder plagalis, u. C, g, c. Die jonische, authentische, G, C, g, aber die hypolonische, plagalis. Im Choralgesange aber behauptet er nur 4 Haupttonarten in den Buchstaben D, E, F, G, von welchen wieder jede ihre Untertonart hat, u. wären also eigentlich 8 Tonarten, gleichwie in dem Figuralgesange 12, in den Buchstaben D, E, F, G, A, c.

Cap. XIV. Von den 12 tonis, oder 6 Hauptmodis musicis, sonderheitlich, samt beygesetzten Exempeln, pro cantu figurali. Der Herr
Ver.

Verfasser giebt hier von dem Figuralgesange zurreichenden Unterricht u. deutliche Beispiele, u. wäre zu wünschen, daß alle Kirchencomponisten nicht nur die Lehre davon wohl verstehen, sondern auch in Ausübung bringen möchten. Zu unsern Zeiten aber haben die auf der Schaubühne gebräuchlichen Tonarten u. der Theatralstyl fast den Figuralgesang aus der Kirche verdrungen, welches keinesweges zu billigen. Wenn der Herr Verfasser von der Tonart H — h sagt p 46, daß solche deswegen keine vollkommene Quinte habe, weil die Octave H ins h *nb. harmonice* nicht könn- te getheilet werden, so ist solches so zu verstehen, daß dieser Ton keine vollkommene Quinte in seiner Leiter habe. Denn an u. für sich können alle Octaven ohne Unterschied auf dem Monochord harmonisch getheilet werden. Was übrigens der Herr Verfasser zur Vertheidigung der 12 Tonarten des Figuralgesangs vorbringt, und dabey aus meinen Schriften verschiedenes anführet, in der Meynung, als hätte ich wider solche geschrieben, das alles wird mit folgender Erklärung deutlicher gemacht: Ich habe niemals den Figuralgesang u. derselben Tonarten mit andern neuern verworfen, es mag und soll vielmehr derselbe mit seinen ihm eigenen Tonarten in der Kirche bleiben, ich habe aber erzählt, was nun wirklich von den meisten Componisten davon gehalten wird, u. dabey meine Absichten auf die Kammer u. Schaubühne gerichtet, wo sie wirklich gar nicht mehr gebraucht werden.

Cap. XV.

Cap. XV. Vom Choralgesange u. desselben 8 Tönen. Der Herr Subprior bringt so öftne Gedanken vom Choralgesange aus dem Narratio Vogt, Ord. Cisterc. bey, u. tadelt dabey den D. Luther, weil er den Choral ein wildes Eselgeschrey genennet. Da aber D. Luther selbst ein guter Choralist war, u. verschiedene Choräle versfertiget, auch überhaupt ein Kenner und Verehrer der Musik, so ist ihm diese im Eifer wider die Musikfeinde entfahrne Redensart nicht so hoch anzurechnen, daß man ihn für einen Feind des Choralgesangs überhaupt ausgeben könnte. Er hat gewiß nicht im Sinne gehabt, den Choralgesang zu verachten, an u. für sich, sondern hat nur ausdrucken wollen, wie öfters der Choral abgesungen wird.

Cap. XVI. Von verwechselten (cambiatis) u. durchgehenden Noten. Cap. XVII. Von der Syncopation. Cap. XVIII. Von Ligaturen u. deren Auflösungen. Herr Spieß eifert bey dieser Gelegenheit wider die mangelhaften u. übermäßigen Octaven, u. heist sie Bastarte, Kechlergesindel, infame Ziegeunerputsche. Meine Meinung ist, daß sehr viel Geschicklichkeit darzu gehöret, dergleichen widernatürliche Ohrenkitzelnde Intervallen anzubringen. Die meisten Componisten vergehen sich hierinn, daß sie in öfters fremdklingenden Intervallen was besonders schönes suchen, wenn es gleich der Affect nicht mit sich bringt, da man denn billig mit Herrn Spießem darüber schreiben kann: Vermessene Seltenheiten!
bittere

bittere Süßigkeiten! erbärmliche Schönheiten!
abscheuliche Lieblichkeiten!

Cap. XIX. Von Cadenzen u. Clausulen.
Cap. XX. Von Contranotisten, u. Contrapunctisten. Cap. XXI. Vom Contrapunct insgemein. Cap. XXII. Vom einfachen Contrapunct. Cap. XXIII. Vom Doppelcontrapunct. C. XXIV. Von Ab- u. Einschnitten in der Musik. C. XXV. Von der Invention, Disposition, Elaboration u. Decoration. C. XXVI. Von den Fugen. C. XXVII. De figuris musicis. C. XXIX. Von Compositionsarten. C. XXIX. Von der Zusammenfügung, Einrichtung oder Verfertigung der Klangfüße. C. XXX. Vom unharmonischen Queerstande. C. XXXI. werden die gar zu greulichen Ausweichungen aus den angenommenen Tonarten untersucht. C. XXXII. werden theils verdächtige u. verworfene, theils zulässige oder leidliche Gänge, Sprünge u. Sätze examiniret. C. XXXIII. Das Wichtigste des Styli theatralis wird erkläret. C. XXXIV. Von drey Essentialrequisitis, so einen guten Componisten machen.

Herr Spieß hat in allen diesen Capiteln viel Gutes vorgebracht, weil aber das meiste schon in dieser Schrift mit vorgekommen, so will ich den Lesern solche selbst nachzulesen empfehlen. Uebrigens wünsche dem Hrn. Subprior Spieß noch lange fort-daurende Gesundheit, damit er zum Nutzen der Musik u. derselben Aufnahme noch lange seine übrigen Stunden anwenden möge.

Ver-

Vermischte musikalische Nachrichten.

Augsburg.

In Jacob Lotters seel. Erben Verlag und Druckerey ist gedruckt worden musikalischer Zeitvertreib auf dem Clavier, 1c. herausgegeben von P. Valentin Rathgeber, O. S. B. Opusculum. XXII. 1743.

Dieses musikalische Werk ist nicht zu verachten, u. allerdings für die allerersten Anfänger des Claviers dienlich, indem alle darinn enthaltene so genannte Arien kinderleicht sind. Uebrigens wollte ich wünschen, daß dergleichen Werke, so öffentlich in Druck gegeben werden, u. sonderlich für die Anfänger bestimmt sind, auf das reinste, nach den ausgemachten Regeln der Composition verfertigt würden, damit die Ohren junger Leute nicht gleich anfangs mit unreinen Sätzen verwöhnet würden. Dem Herrn Verfasser sind verschiedene dergleichen Stellen entwischt, die er ohnfehlbar selber verbessern kann, oder es sind vielleicht nur Druckfehler. Ich will nur die unerlaubten Octaven u. Quinten den Anfängern zum Besten auszeichnen, u. von andern Dingen, wo der Baß hätte können besser gesetzt werden, gar nichts gedenken. In der 7ten Arie, im 10 u. 12ten Takt folgen drey verbotene Octaven auf einander, wie solche Tab. XII Fig. 1 mit Kreuzen bezeichnet sind. Wäre der Baß wie

Mus. Bibl. 3 B. 4 Th. E e e Fig.

Fig. 2, so fallen die Octaven weg, u. der Sache ist geholfen. In eben dieser Arie kommen noch im andern Theile drey auf einander folgende Octaven vor, wie Fig. 3 Tab. XII, die aber schon nicht mehr so hart sind, weil sie nicht im Anschlagen, wie die vorhergehenden, sondern im Durchgehen sich hören lassen. Sie werden auf die Art, als die vorhergehenden verbessert. In der 10ten Arie im 3ten Takt kommen, wie Fig. 4 zu sehen, ein paar Quinten vor, die gar nichts nütze sind. Man kann es wie Fig. 5. verbessern. In eben dieser Arie zu Anfange des andern Theils, folgen 6 Octaven auf einander, die nichts taugen, wie Fig. 6, der Bass sollte wie Fig 7 seyn.

Ich habe zwar nur von verbotenen Quinten u. Octaven reden wollen, wegen Enge des Raums. Es wird aber nicht vergeblich seyn, eine besondere Klausel aus der siebenten Arie anzuführen, wie Fig. 8. Ich will davon nichts sagen, daß man in D dur schließt, obgleich aus der Tonart D moll gespielt worden; sondern nur dieses, daß es weder eine Distant- u. Alt- noch eine Tenor- u. Bassklausel ist. Die obere Zone fallen allezeit am meisten ins Gehöre, u. die Klausel ist eigentlich wie Fig. 9 stehet. Ich weis nicht, wie ich diese Klausel nennen soll. Weil sie aber noch keinen eigentlichen Namen hat, so wollen wir sie derweil die Stadtpfeiserklausel heißen, bis ihr jemand einen bequemen Namen geben wird. Uebrigens sollte der Endigungsaccord jederzeit wie Fig. 10, Tab. XII stehen. In den übrigen Arien kommen noch hier u.
dar

dar verbotene Quinten u. Octaven vor, wovon nun weiter nichts zu gedenken.

Nachricht von einem Musikver-
ächter.

R.P. Didacus de Baza, ein Jesuit von Ponsferrad, sagt in seinem Werke, *commentariis allegoricis de Christo figurato in vet. Test. Tom. I, p. 20. §. XXXIV*, daß eine Musik, die nicht geistlich sey, den Teufel vielmehr erhalte, als austreibe, und nennet die geschickten weltlichen Sänger die Pestilenz. Er sagt, daß D. Valerianus hom. 6 de verbis otiosis wahr geschrieben: cum hic agili pleatro tinnientis citharæ Sonos expedit: ille docili digito laborantis organi blandimenta componit, isti sunt laquei quibus famulantibus inter cætera vulnera diabolus hominum mortes operatur. Nam quotiescunque dulci voce mulcetur auditus, ad turpe facinus invitatur aspectus. Nemo insidiosis cantibus credat, nec ad illa libidinosæ vocis incitativa respiciat, quæ, cum oblectant, sæuiunt, cum blandiuntur, occidunt. Sic frequenter videmus blandis Sibilis aues decipi

Jamech habe zwey Weiber genommen, und sey deswegen der Erfinder der Musik geworden. Denn Theophilus Antioch. lib. 2 ad Lholium sage, daß die Vielweiberey und die Erfindung der Musik zu gleicher Zeit ihren Anfang genommen habe.

Es wäre unnöthig diesen Musikverächter zu widerlegen, weil solches schon folgende kurze Reden thun,

D. Georg Benzky stellet Gott als den Urheber und obersten Beförderer der Musik durch Sam. Heinr. Pauli, aus Pentun in Pommern, 1746 in Prenzlau vor.

Enädige und Hochgeschätzte Anwesende.

Die Musik leidet noch beständig von einigen un-
 persönlichen Feinden harte Verfolgungen. Man
 wünschet sie aus der Christenheit, oder gar aus der
 Welt verbannet zu sehen. Man hasset u. verfol-
 get die, welche sie üben, u. die, welche sie lieben.
 Einigen derselben fehlet eine feine Seele, andere
 besitzen ein hartes Gehör. Daher werden sie von
 der Lieblichkeit der übereinstimmenden Töne weder
 gerühret noch gereizet. So betrübt ihr Mangel, so
 thöricht ist ihre Forderung, wenn sie begehren, daß
 die ganze Welt mit ihnen von gleicher Unempfind-
 lichkeit seyn soll. Andere sind nicht helle oder aber
 nicht aufrichtig genug: sie können oder wollen
 den rechten Gebrauch von dem Misbrauche der Mus-
 ik nicht absondern. Damit sie diesen verhindern,
 so wollen sie jenen auch nicht dulden, und schütten
 also, wenn es erlaubt ist, mit dem gemeinen Manne
 zu reden, das Kind mit dem Vade' aus. Sie be-
 fördern dadurch den Misbrauch nur noch mehr.
 Sintemal die menschliche Natur einen natürlich
 starken Hang zu dem Verbotenen hat, u. die, wel-
 che der Tonkunst beflissen sind, sich öfters u. zum
 Theil aus Noth gezwungen sehen, ihre Kunst ge-
 meiner zu machen, als sie selber billigen. Ja sie
 legen dadurch den Liebhabern u. Vertheidigern der
 Ton-

Tonkunst nur mehr last auf. Sie nöthigen dieselben, daß sie nicht nur ihre Aufnahme besorget, wider ihren Misbrauch unermüdet, sondern auch wider ihre unerbittliche Feinde und Verachtung geschäftig seyn müssen. Was werden sie aber sagen, wenn ich mich erühne,

Gott selbst, als den Urheber u. obersten Beförderer der Musik vorzustellen?

Ich bitte mir nichts mehr aus, als meine Gründe, welche ich in aller Kürze u. Deutlichkeit hernennen will, mit einiger Geduld u. Aufmerksamkeit anzuhören. Ich hoffe, man werde meinem Satze den Beifall nicht versagen, u. mir dadurch kein geringes Vergnügen erwecken.

Ich nehme aniekt das Wort Musik in dem weitläufigsten Verstande. Ich rede von der Musik, soferne sie sowohl mit Stimmen, als auch mit Instrumenten geübt wird, u. behaupte wohlbedächtig, daß Gott, das höchste u. vollkommenste Wesen, der Schöpfer aller Dinge, der Urheber und oberste Beförderer derselben sey. Urtheilen sie selbst, gnädige u. hochgeneigte Zuhörer, urtheilen sie selbst, ob ich zu viel sage? Nehmen sie sich die Mühe, meine Gründe, welche ich vor mir zu haben vermenge, mit einer geringen Aufmerksamkeit zu erwegen. Ich hoffe, sie werden mir beppflichten. Sie sind aber diese:

Erstlich findet man eine verwunderswürdige Uebereinstimmung der musikalischen Wahrheiten sowohl unter sich, als auch mit andern Satzungen, welches Musikgelehrte erkennen u. bewundern. Man findet eine reizende Uebereinstimmung

der Töne sowohl unter sich, als auch mit ihren Gegenständen, dem Gehöre u. den Seelen der Geschöpfe. Man kann sie abmessen, abwiegen, beurtheilen, -und dadurch zur genauesten u. vollkommensten Richtigkeit bringen. Man sieht u. bewundert ihre erstaunende Wirkung in die Körper u. Seelen nicht nur der Menschen, sondern auch einiger Thiere täglich. Das ist nicht von ohngefähr. Es rühret von dem Schöpfer, von dem Stifter der Harmonie u. musikalischen Uebereinstimmung her. Dessen Einrichtung liegt zum Grunde. Die Menschen haben sie nur ausgespüret u. anzuwenden gesucht, u. ohne dieselbe würde es mit dieser sanften Kunst sehr schlecht stehen. Zweytens hat Gott verschiedenen Materialien eine solche Eigenschaft gegeben, daß sie Töne, Klänge u. Töne hervorzubringen u. zu verstärken geschickt sind: die Menschen haben es gemerkt, u. sich derselben bedient. Holz, Leder, Metall u. Därme müssen nach des Schöpfers Absicht dazu tüchtig seyn, u. zubereitet werden können. Der Schöpfer hat drittens die Kehlen der Menschen, damit ich icho von den Wdaeln, der Einrichtung ihrer Kehlen u. ihrer Musik nichts gedenke, also eingerichtet, daß sie geschickt sind, allerley Arten der Stimmen u. Töne hervorzubringen. Er hat die Einrichtung gemacht, daß einige hoch u. fein, andere tief, u. noch andere mittlere Stimmen singen, u. daß einer vor dem andern zur Musik geschickt u. Lust haben muß. Könnte die Musik ohne solche Einrichtungen bestehen u. blühen? Gott hat viertens der Luft auch diese

diese Eigenschaft bezeugt, daß sie einen Klang u. Ton hervorbringen helfen, vermehren u. fortpflanzen könne. Der Nutzen der Luft ist unaussprechlich groß u. mannigfaltig. Sie trägt die himmlischen Körper u. befördert ihre Bewegungen. Sie pflanzt Licht u. Wärme fort. Sie dienet zur Nothwendigkeit u. zur Annehmlichkeit. Sie befördert u. erhält das Leben der Pflanzen, Thiere u. Menschen. Sie dienet allen Sinnen. Ohne sie könnten wir nicht sehen, hören, schmecken, riechen und empfinden. Sie dienet den Künstlern u. Schiffern. Insonderheit ist sie bey der Musik unentbehrlich. Ein Sänger schnappet nach der Luft. Ein Musikant, welcher Instrumente bläset, kann sie nicht missen. Wer den Bau der Orgeln versteht, der weiß, wie viel es hier auf die Stärke, Abmessung, Leitung u. Vertheilung des Windes ankomme. Instrumente u. Werkzeuge, welche geschlagen, geblasen, gestrichen oder gekniffen werden, geben keinen Ton, nicht einmal einen Klang, wenn sie nicht die gehörige Luft haben. Man nehme ihnen etwas davon: so klingen sie gedämpft. Also ist die Luft zur Hervorbringung u. Verstärkung eines Tons unentbehrlich. Ja sie muß die Töne auch alleine fortpflanzen. Der Schöpfer hat ihr auch in dieser Absicht die gehörige Dicke u. Schwere verliehen. Man versuche es auf hohen Bergen, wo die Luft für uns zu dünne ist, man mache daselbst die schönste Musik, man wird sie nicht weit hören. Nun aber ist unsere Luft eine solche treue Beförderinn der Musik, daß sie nicht nur so mancherley u. so viel sich

veränderte Töne unter einander, ohne Verwirrung u. Vermischung zu den Ohren treulich überbringeret: sondern auch diese Bewegung weit u. breit fortpflanzer, so, daß man so gar das zarte Stimmchen eines Vögelchens weit u. stark hören, ja unterscheiden kann. Wer hat unter uns diesen Nutzen der Luft bedacht, u. den Schöpfer dafür gepriesen? Gott hat fünftens den Menschen Wis, Verstand, Geschick u. Triebe gegeben, die Musik u. was dazu gehöret, zu erfinden, zu verbessern, fortzupflanzen, und endlich zur Vollkommenheit zu bringen. Er erwecket geschickte Köpfe, muthige Arbeiter, vernünftige Liebhaber, große Gönner u. Beförderer, u. kühne Vertheidiger. Er schafft ein zartes Gehör u. eine scharfe Beurtheilungskraft. Er hat es zu keiner Zeit an diesen Anstalten und Geschenken fehlen lassen. Diese Zeiten aber sind insonderheit glücklich und gesegnet, welches man nicht unachtsam übergehen muß. Gott hat es sechstens so eingerichtet, daß die Musik in den Körper und in das Gemüth der Menschen insonderheit einen Einfluß haben, Gemüthsbewegungen erregen oder stillen, u. Lust, Vergnügen, Freude, Zufriedenheit erwecken muß. Wer den Menschen kenne, u. etwas in der Welt erfahren hat, der wird hievon überzeugt seyn. Das rühret von Gott her, dem man dafür Dank schuldig, weil man sich dessen zur Arzney des Gemüths nach Gottes Absicht vorzüglich bedienen kann. Thoren bemühen sich diesen Einfluß zu hemmen, oder sich u. andere dagegen unempfindlich u. fühllos zu machen. Weise aber sind darauf bedacht, wie sie

Aus

Ausschweifungen verhindern u. auch diese Gabe den Gesetzen des Höchsten gemäß anwenden. Endlich giebt der gütige Schöpfer Zeit, Gelegenheit, ruhige Stunden, Vermögen, Kräfte u. Geduld, Lust u. Liebe, die Musik zu erlernen, zu treiben, auszuüben: woben ich mich nicht länger aufhalten darf. Aus diesen Gründen fließet, meiner Einsicht nach, der Satz offenbar, daß Gott der Urheber u. höchste Beförderer der Tonkunst sey.

Alein wozu dienet diese Wahrheit u. der Erweis derselben? darzu, daß wir zuvörderst die Werke, die weise Einrichtung, die Absichten u. Güte Gottes erkennen, verehren, bewundern, preisen, anwenden u. befördern. Wie wenige haben solches bisher erkannt, wie wenige haben dafür gedanket, wie wenige sind mit diesen edlen Gaben Gottes gehörig umgegangen? Sie dienet zur Vertheidigung, Hochachtung u. Erhebung dieser Kunst u. derer, welche sich damit beschäftigen. Diese Wahrheit dienet dazu, daß man die Versündigung meide, das nicht gänzlich verwerfe, lästere und verbanne, was Gott zum Urheber hat, wodurch man sich wider Gott selbst vergehet. Sie warnet uns treulich wider den Misbrauch, sie wapnet dawider u. hilft denselben verringern u. abstellen. Endlich erinnert sie uns, dasjenige desto eifriger und aufrichtiger Gott zu geben, was Gottes ist, sein Geschenk zu seinem Dienste, zu seinen Ehren, zu seiner Verherrlichung, folglich auch zur Erweckung und Erbauung des Nebenmenschen anzuwenden. Sie erinnert einen jeden, auch in diesem Stücke die Gabe, die in ihm ist,

774 Vermischte musikalische Nachrichten.

wozu er Zeit u. Geschick erhalten hat, bey sich zu erwecken, damit der Herr auf allerley Weise gepriesen u. verherrlicht werde.

* * * * *

Der Herr Rector D. Venzky ließ von einem seiner Untergebenen im Jahre 1746 eine lateinische Rede von der Vortrefflichkeit der Tonkunst zu ihrem billigen Ruhme u. zur Vertheidigung wider ihre uns bedachtsame Verächter halten. Wir wollen hiermit den Inhalt kürzlich anzeigen. Die Vorrede besauptet den Satz, daß in der Welt nichts so nützlich, unschuldig u. vortrefflich sey, das der Mißbrauch oder ein Feind nicht beschmigen oder mißhandeln könnte u. pflegte. So gehet es auch der Tonkunst. Indessen bleibt sie doch sowohl an sich, als auch in den Augen der Vernünftigen ehrwürdig u. vortrefflich. Ihre ehrwürdige Vortrefflichkeit leuchtet zu ihrem Lobe 1) aus ihrem Ursprunge hervor. Dieser ist von Gott. Selbiger ist der Schöpfer und Stifter der Harmonie, welche wir in der Natur finden. Man kann die Töne, ihren Unterschied, ihre Schwäche u. Stärke mit dem Zirkel u. mit Zahlen ausmessen. Und er hat alle Anstalten in der Natur gemacht, welche zur Musik nothwendig sind. 2) Aus ihrer Natur. Sie bestehet in der Uebereinstimmung vieler Töne, u. hat einen starken Einfluß in die lebendigen Geschöpfe, sonderlich den Menschen. Ihre Wirkung aber gründet sich auf eine natürliche Uebereinstimmung der Töne u. der menschlichen Sinne u. Gemüther. In der Uebereinstimmung der Mannigfaltigen aber bestehet die

die Vollkommenheit u. Schönheit, u. diese haben etwas vortreffliches an sich. 3) Aus ihrem Alterthume. Die ältesten Völker haben die Tonkunst geübet u. geliebet. Und weil sie ihre beständige Liebe haber gefunden: so ist sie durch deren Bemühung nach und nach immer höher gestiegen. Ist nun das Alter ehrwürdig, also auch diese liebliche Kunst. 4) Aus ihren Wirkungen. Sie nimmt den Menschen ein, reizet ihn, erregt seine Gemüthsbewegungen, vertreibt die Traurigkeit, macht ihn muthig. 5) Sie lobet Gott, u. erwecket zu seinem Ruhme, welcher der eigentliche u. beste Gegenstand der Musik sowohl, als der Dichtkunst. 6) Endlich wird sie wahrscheinlicher maßen, im Himmel, wo alle andere Künste aufhören werden, noch eher, als jene bleiben.

a) Es schweigen also alle rürrische Verächter der Musik. Sie sollen wissen, daß sie nicht die feinsten Seelen u. das beste Gehör haben, u. daß sie die Menschlichkeit hassen. b) Es schämen sich diejenigen, welche die edle Musik beschimpfen, u. sie des Bauchs u. der Kehle wegen zur Dienerinn der Luste, der Sünden, der Trunkenbolde machen. c) Man setze ihre Diener in den Stand, daß sie nicht in diese Versuchung kommen, daß die Kunst nicht nach Brode gehen dürfe, vielweniger zwingt man sie zu unerlaubten Diensten. d) Es höre der Mißbrauch auf, u. es blühe unter uns ihr rechtmäßiger Gebrauch.

Von dem Ursprunge, Amte und Rechte der Cantoren in den Kirchen u. Schulen.

Man findet eine feine Abhandlung von dieser Materie in dem 2 St. der zufälligen Anmerkungen vom Schulwesen, das 1716 zu Berlin zum Vorscheine gekommen ist. Ich bin in dem Begriffe, einen Auszug davon zu liefern. Es wird auch nicht undienlich seyn, wenn andere mehr Nachrichten hiervon nach und nach beybringen: damit diese Materie hier in ihr völliges Licht gesetzt werde. Der Verfasser will nicht von den alten Sängern u. Liederdichtern der alten Juden, noch von den Erfindern der Musik u. ihren Vorzügen handeln, weil Mr. Bonnet in seiner *Histoire de la Musique et de ses effets de puis son origine*, Paris 1712, u. Joh. Heinselman in der *Niede de musica colenda* davon gehandelt hatten: sondern er will von den Cantoren der ersten Christl. Kirchen anfangen. In der allerersten Kirche waren keine Cantores, u. die Vorsänger wurden in der Versammlung aufgerufen, wie der Abt Joh. Andr. Schmidt in der *Dissertat. de Cantoribus Eccles. V. & N. T.* darthut. Im vierten Jahrhunderte findet man die ersten Spuren davon. Die Geistlichen wurden reich u. hochmüthig, wollten dieses Amt nicht mehr den Layen lassen; man schrieb auch sehr unangenehm, wenn nicht jemand den Gesang regierte: daher ward den jungen Geistlichen aufgetragen, vor einem erhabenen Pulte aus den Büchern die Lieder anzufangen, u. die hießen Cantores canonici.

So blieb diese Sache 200 Jahre in ziemlichem Einsfalt bis auf des großen Gregorii Zeit. Einige liebten keine andere, als biblische Gesänge. Andere nahmen andere an, aber die Kirchenlehrer mußten sie selbst verfertigt haben. Man findet in den alten Hymnen auch viele Andacht, u. Augustin hütete sich sehr, daß er sich nicht durch die Meloden von der Andacht abwendig machen ließ. Man schrieb den Cantoren auch die Melodien vor. Im 6ten Jahrhundert war ein Cantor nicht mehr genung, Gregorius der große legte besondere Cantorschulen an, und die Vorgesetzten derselben waren von großem Ansehen, daß auch einige davon den päpstlichen Stuhl bestiegen haben. Die Päbste Sylvester der erste u. Hilarius sollen zu diesen Schulen zwar schon den Grund gelegt haben: allein Gregorius verstand selbst die Musik, liebte sie, verfertigte einen ganzen Jahrgang u. versorgte die Sängerschulen mit reichen Einkünften. Zu Rom blühte also die Musik, bis Pipinus u. der große Karl auch Sängerg nach Frankreich im achten Jahrhunderte verlangten. Insonderheit ward die Musik zu Mex hoch getrieben, der mexische Gesang vor allen geliebet, u. daher auch die Mette benennet. Karl machte diese Sängerg durch ganz Deutschland u. weiter bekannt. Und daher stammet der Ursprung der Cantoren u. ihres Amtes in Kirchen u. Schulen.

Man sah bey einem Cantor auf dreierley, 1) auf sein Singen: darinn mußte er geschickt seyn, u. sich aller Unanständigkeit u. Eitelkeit enthalten. Das Singen kam einem geschickten Aussprechen nahe,

nahe, indessen hatte es seine Schwierigkeit. Man sah 2) auf sein Lehramt. Zu Anfange lehrten die Cantores nicht: als aber die Musik stieg u. man mit zweyen Chören anfieng zu singen: so mußten die Cantores auch das Singen lehren, u. waren die Schulen der Sänger und Leser (Lectorum) unterschieden. Und hiervon kommen noch die Titel der Cantoren bey den Stiften u. Domherren. Zu des großen Karls Zeiten fieng man auch an in den Klöstern die Jugend nicht nur in Sprachen u. Wissenschaften, sondern auch im Singen zu unterweisen. Das waren die kleinen Cantorschulen, die man immer behielt, u. welche auch von uns Evangelischen angenommen worden, daß die Cantores auch in andern Dingen Unterricht ertheilen müssen. Man sah 3) auf die Sitten, daß sie ein unsträfliches Leben führten. Man liebte mehr einen Cantor, der erbar lebte u. übel sang, als einen solchen der wohl sang u. ärgerlich lebte. Ein großes Geschrey u. gezwungenes Wesen konnte man gar nicht leiden. Und auf diese drey Stücke siehet man noch bey uns Evangelischen. Die Cantores müssen sich also nicht allzu viel Ansehen u. Freyheit, sonderlich über die Rectoren herausnehmen. Jezzo fordert man von einem vollkommenen Cantor auch, daß er Lieder verfertigen u. in Noten setzen könne.

Dreyfaches Register

über den dritten Band der musik. Bibliothek.

Erstes Register,

welches den Inhalt dieses ganzen Bandes zeigt.

Erster Theil.

- I. Prof. Gottscheds Antwort auf D. Rudemakrs Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragödien u. Comödien.
- II. Vierte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.
- III. L. Eulers Versuch einer neuen Theorie der Musik. Die Vorrede u. das erste Capitel vom Tone u. dem Gehöre.
- IV. Der musikalische Patriot vom ersten bis zum 23sten Stücke.
- V. Abbildung u. kurze Erklärung der musikalischen Instrumente der Japaner.
- V. Musikalische Neuigkeiten.

Anderer Theil.

- I. Pfellus kurzer Inbegriff der Musik, aus dem Griechischen ins Deutsche übersezt, mit Rylanders u. Witzlers Anmerkungen.

II. Christ. Gottl. Schröders Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.

III. Fünfte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

IV. L. Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das andere Cap. von der Annehmlichkeit und den ersten Gründen der Harmonie.

V. Nachricht von der Societät der musikal. Wissenschaften in Deutschland, vom 1738sten Jahre, ihrem Anfange, bis zu Ende des 1745 Jahres.

Dritter Theil.

- I. Joh. Friedr. von Uffenbach von der Würde der Singgedichte, oder Verteidigung der Opern.

II. Fort.

Erstes Register.

II. Fortsetzung von Chr. Schröters

Gottlieb Schröters Nothwendigkeit der Methodematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musico erwiesen.

III. Eben desselben Sendschreiben an L. Mizler von der bevorstehenden Reformation der Musik.

IV. Sechste u. letzte Fortsetzung von Joh. Matthesons vollst. Capellmeister.

V. L. Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das dritte Capitel von der Musik überhaupt.

VI. Constant. Bellermaiss Einladungsschrift von dem musikalischen Musenbergr.

VII. Nachricht von der barbarischen Musik im Königreich Inda, in Africa, nebst der Abbildung dastiger musikalischer Instrumente.

VIII. Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.

Vierter Theil.

I. Erste Sammlung eigener Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen u. Auszüge, der Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, welche bestehet:

- 1) Aus D. Mizlers ungebundener Uebersetzung von Horazens Dichtkunst, durchgehends auf die Musik angewendet.
- 2) D. Georg Venzky Auszug aus Rollins Abhandlung von der Musik.
- 3) Ebendesselben Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer.
- 4) Ebendesselben Auszug aus Wilhelm Jrbows Coniectaneis in Psalmorum titulis.
- 5) Chr. G. Schröters Anzahl u. Sitz der musikalischen Intervallen.
- 6.) G. Ph. Telemanns neuem musikal. System.
- 7) Schröters Beurtheilung dieses neuen musikalischen Systems.

II. C. G. Schröters Beurtheilung der 2ten Auflage des critischen Musici.

III. Vermischte musikalische Nachrichten.

Zweytes Register.

Zwentes Register,

welches die vorkommenden Namen in sich hält.

Die Römische u. erste Zahl bedeutet den Theil, die andere Zahl aber die Seiten. Stehet n dabey, so bedeutet es die Anmerkungen.

| | | | |
|---------------------------|----------------------------------|--------------------------|-------------------|
| A lardus, | II. 172 | Besard, (Jo. Bapt.) | III. 571 |
| Albrecht, (D.) | II. 363 | Bellermann, (Constantin) | III. 559 |
| Alypius, | III. 569 | Bertani, (Lelio) | III. 571 |
| Amphion, | III. 568. IV. 643 | Bertaldi, (Anton.) | III. 571 |
| Antilongin, | I. 7 | Bererini, (Franc.) | IV. 623 |
| Aquapendente, (Fabr. Ab.) | II. 364 | Bird, (William) | III. 481 |
| Ariosti, (Attilio) | II. 281 | Birnbaum, (W. Joh. Abr.) | II. 205 |
| Aristoteles, I. 21. | III. 387. 569 | Boethius, | II. 219 |
| Aristoten, I. 63. | IV. 648 | Böhme, | III. 531 |
| Aristides, | III. 569 | Boerhave, (Herm.) | II. 364 |
| Aristophanes, | III. 560 | Boileau, I. 40. | III. 402. n. |
| Assaph, | III. 569 | Bononcini, III. 571. | IV. 610 |
| Aubignac, | I. 21 | Bossu, (P. le) | I. 16 |
| Augustin, | III. 562 | Brendel, | III. 565 |
| Babel, (ein Engelländer) | III. 331 | Brentius, | III. 567 |
| Bach, (Joh. Seb.) | II. 203. 235. III. 482. 531. 571 | Breunich, (P. Soc. Jes.) | III. 602 |
| Bachius, | III. 569 | Cartes, (des) | I. 69. 70 |
| Bacon, | III. 571 | Charlevoix, (Jesuit de) | I. 160 |
| Baglio, (Gr.) | III. 565 | Calvisius, (Cethus) | IV. 610 |
| Baron, | III. 502. 571 | Carutius, (Casp. Ernst) | III. 521 |
| Baronius, der Cardinal, | II. 172 | Cassebohm, (D.) | II. 364 |
| Bendeler, (Joh. Phil.) | III. 521 | Casseri, (Jul.) | II. 364 |
| Benisch, (Eman.) | III. 467 | Cesti, II. 219. | III. 389. IV. 623 |
| Berardi, | III. 478. 571 | | |
| Mus. Bibl. 3 B. 4 Th. | | fff | Cicero, |

- Cicero, II. 174. n.
 Claudius Ptolomäus, III. 569
 Clemens Alexandrinus III. 569
 Clerambault, III. 531
 Clerc, III. 386
 Conti, (Francis.) III. 571
 Conversi, (Girol.) III. 571
 Corelli, I. 58. II. 281. III. 571
 Christofali, (Barth.) III. 475
 Cranz, III. 566
 Europalates, II. 172
 David, der König, III. 568
 Demarathus, III. 567
 Dörner, (Joh. Georg) II. 372
 Doulcond, III. 571
 Eccles, (Salom.) III. 561
 Eoremont, (Et.) I. 40. III. 401. n.
 Euklides, III. 569
 Euler, (Leonh.) I. 62. II. 305. III. 453
 Euripides, I. 6
 Eustachius, (Barth.) II. 363
 Fockeroth, (Joh. Arn.) IV. 711
 Frenense, (de) I. 43
 Fur, II. 281. III. 500. 564. n.
 Gallat, III. 571
 Gaudentius, III. 569
 Gautier, III. 571
 Gellius, III. 565
 Gelon, III. 567
 Gesner, (Joh. Matth.) III. 560. n.
 Gibelius, II. 244. IV. 710
 Glarean, II. 176. n.
 Goldohagen, (Joh. Eust.) III. 419
 Gottsched, (Joh. Christ.) I. 1. II. 248. III. 254
 Gravina, I. 2
 Braun, (Capellm.) II. 364
 beyde Brüder III. 571. IV. 610. 624
 Green, III. 531
 Grundig, (Joh. Zach.) III. 467
 Gryphius, I. 6
 Hassel, III. 571. IV. 610. 624
 Händel, II. 357. III. 531. IV. 610
 Hemann, III. 569
 Heinichen, (Joh. David) II. 252. III. 466
 Heister, (D. Lor.) II. 364
 Heumann, (Christ. Aug.) III. 560. n.
 Hofmann, in Breslau, III. 531
 Homburg, III. 424
 Horaz, IV. 605
 Hotteterre, III. 502
 Hudemann, (D.) I. 1
 Hunnius, III. 561
 Jeditzun, III. 569
 Iphigenia, I. 7
 Isidor, III. 562
 Jubal, III. 568
 Junge, I. 69
 Kelleri, III. 571
 Kellner,

Zweytes Register.

| | | | |
|-----------------------------------|------------------------------|------------------------------------|--------------------------|
| Bellner, | II. 252 | Menage, | III. 401. n. |
| Bircher, I. 70. | II. 246. | Missoni, | III. 565 |
| | III. 480 | Mizler, (D. For.) | II. 202. |
| Bühnau, (Joh.) | III. 466. | | 208. 215. 219. 221. 224. |
| | 569 | | 232. 235. 245. 247. 250. |
| Bunzen, | III. 531 | | 252. 254. 270. 274. 276. |
| Lambert, | III. 564 n. | | 347. 357. 371. 372. III. |
| Leo, der Weltweise, | II. 172 | | 428. 432. 444. 464. 581. |
| Lingke, (Georg Friedr.) | | | IV. 728 |
| | II. 357 | Monte, (Phil. de) | III. 571 |
| Linus, III. 568. | IV. 644 | Morley, | III. 571 |
| Lippius, I. 70. | III. 560 | Mosis, | III. 568 |
| Locatelli, (Pietro) | III. 571 | Mouton, (Joh.) | III. 571 |
| Lohenstein, | I. 6 | Musæus, | III. 568 |
| Lotti, | IV. 610 | Neidhardt, II. 284. | III. |
| Luc (de St.) | III. 571 | | 446. 467. 470 |
| Luchefini, (Giacomo de) | | Nero, der Kayser, | III. 339 |
| | II. 356 | Neukirch, | I. 30 |
| Lübeck, | III. 531 | Nicomachus, (Gerasinus) | |
| Lüders, | III. 531 | | III. 569 |
| Lulli, (Giov. Battista) | I. | Nieder, | III. 478 |
| | 41. II. 281. III. 339. 571. | Mortaignient, | III. 571 |
| | IV. 610 | Moyers, | III. 571 |
| Luther, (D. Mar.) | III. 562 | Olaus, M. | III. 566 |
| Macrobius, | II. 174. n. | Orlandini, | III. 571 |
| Marchais, (Ritter des) | | Orpheus, III. 568. IV. 644 | |
| | III. 573 | Pachhelbel, (Joh.) | III. 529 |
| Marenzo, (Luc.) | III. 571 | Petit, | III. 571 |
| Marcianus, Capella, | III. | Pepusch, | III. 567 |
| | 569 | Pezold, | III. 531 |
| Marcello, II. 281. IV. 610 | | Pfeifer, | III. 571 |
| Marini, (Alessandro u. | | Pisendel, | IV. 627 |
| Biaato) | III. 571 | Plato, | II. 174. n. 220 |
| Marville, | III. 401. n. | Prinz, | I. 70 |
| Masciti, (Michele) | III. 571 | Psellus, (Mich.) | II. 171 |
| Mattheson, (Joh.) | I. 46. | Ptolemäus, | I. 75 |
| | II. 173. 213. 224. III. 391. | Pythagoras, I. 63. III. 569 | |
| | 444. 467. 535. 558. 571. | wo er die Musik am er- | |
| Mead, (Rich.) | III. 565 | sten erlernt, | IV. 679 |
| | | § ff 2 | Quins |

Zweytes Register.

- | | | |
|--------------------------------|-----------------------------|-----------------|
| Quintilianus, (Aristides) | Syrach, | III. 560 |
| II. 213 | Taglietti, (Giulo) | III. 571 |
| Quintilianus, (Fabius) | Tarantini, | III. 571 |
| III. 560. n. IV. 641 | Telemann, | II. 281. 357. |
| Racine, I. 6. 40. III. 401. n. | | III. 529. 571 |
| Rameau, II. 277. III. 531 | Terenz, | I. 8 |
| Ramsay, III. 394. n. 396. n. | Thesaurus, (Eman.) | I. 30 |
| Raupach, (Christoph) III. | Torelli, (Giuseppe) | III. 571 |
| 526. 531 | Tyrinus, (Max.) | III. 560 |
| Rosenbusch, | Valentini, (Pet. Francisc.) | III. 571 |
| Ruyssch, | | III. 571 |
| Sauveur, | Valetta, (Eud.) | III. 565 |
| Scaliger, | Valsalva, | II. 364 |
| Scarlatti, (Alessandro) | Vecchi, (Orazio) | IV. 612 |
| beyde | | 623 |
| Schreibe, (Joh. Adolph) II. | Venzky, I. 168. II. 357. | |
| 205 | 369. IV. 636 | |
| Schellhammer, II. 364 | Veracini, (Franc. Maria) | III. 571 |
| Schneider, | | III. 571 |
| Seneca, | Verney, (du) | II. 364 |
| Silvani, (Francesco) II. | Vespa, (Giront.) | III. 571 |
| 218 | Uffenbach, (Joh. Fr. von | III. 378 |
| Schmidt, (Abt) II. 364 | | III. 571 |
| Schmidt, (Joh. Christ.) | Vivaldi, (Anton.) | III. 571 |
| III. 466 | Vogler, | III. 532 |
| Schröter, (Christ. Gottl.) | Walther, II. 193. III. | |
| II. 201. 357. III. 409. | | 529 532 |
| 464. 532. 578. 579. IV. | Weise, beyde Brüder, III | 571 |
| 685 | Weiß, (P. Udalricus) | I. 168. II. 357 |
| Spieß, (P. Meinard) I. | Werkmeister, (Andreas) | III. 522 |
| 168. 170. II. 357. IV. 755 | | III. 173 |
| Stapel, | Xylander, (Guilielmus) | III. 602 |
| Steele, I. 10. 17. 41. II. 218 | | II. 172 |
| Steffani, II. 281. III. 562 | Zelenka, (Joh. Dismas) | III. 602 |
| Striggio, (Aless.) III. 571 | | III. 172 |
| Stölzel, (Gottfr. Heinr.) | Zonaras, | III. 172 |
| II. 357. III. 571 | Zwingel, (Hulderich) III. | 390. n. |
| Sturm, | | |
| Suppig, | | |

Drittes



Drittes Register,

welches die vorkommenden Sachen in sich enthält.

Die Römische Zahl bedeutet den Theil, die folgende die Seiten, u. n. die Anmerkungen.

- A**ccorde, Lehre von gebrochenen, II. 284
Adagio, beym fantasiren, III 530
Affect, desselben Erklärung, I. 147. wie vielerley solcher ist, I. 148. angenehme, unangenehme u. vermischte, I. 149. allgemeine Wahrheiten von derselben, I. 156 bis 160 stehet mit der Ursach der Bewegung, der Bewegung selber. u. der Empfindung in einer geometrischen Proportion, I. 158. wie solche die Musik der Alten erreget, IV. 641
Alten, was sie von der Musik hielten, II. 171, IV. 649 n.
Annehmlichkeit, von den Stufen derselben, II. 320
Antiphonum, was es ist, II. 187
Arioso, beym Fantasiren, III. 530
Arithmetik, kann den Ton nicht in zwey gleiche Theile theilen, II. 182
Arpeggi, was sie sind, III. 530
Aufgabe, einem Monochord so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf einfache Klangstufen gleich schweben, III. 455
Auf u. niedersteigen, (alla diritta) was es bey den Contrapunkten ist, III. 492
Ausweichungen, bey großen u. kleinen Tonarten, II. 256 bis 263
Bälge, in der Orgel, ob die mit vielen Falten besser sind, denn diejenigen, so nur wenig Falten haben II. 270
Bässe, was von solchen zu merken, II. 279
Baukunst, derselben Verhältnisse sind aus der Musik, II. 345
Barthos, in den Opern, I. 7
Barometer, wie die Tone der Blasinstrumente sind, wenn es am höchsten u. am niedrigsten steht, I. 126. 127

Drittes Register.

- Boredsamkeit**, wie vielerley Arten derselben, III. 560. n.
- Canon**, was ein geschlossener, u. was ein offener ist, III. 480. Siehe Kreisfugen.
- Choral**, was zu beobachten, wenn er soll fugirt werden, II. 299. was den Choralgesang zu ziehen erfunden worden, III. 499
- Choralspielen**, nützlicher Unterricht davon, III. 526
- Ciacone**, beyhm Fantastiren, III. 530
- Clavier**, von einem künstlichen, IV. 723
- Componist**, was ein vollkommener philosophischer ist, I. 158. worinnen er es wie ein Baumeister macht, II. 307.
- Componisten** werden von Schrötern in sieben Classen eingetheilet, III. 410. wie weit er die Spielkunst verstehen soll, III. 522
- Composition**, wie Schüler derselben den Anfang machen sollen, II. 280. wie sie solche gründlich erlernen können, III. 418 n.
- Contrapunkt**, was ein doppelter ist, III. 490. was bey Verfertigung der doppelten Contrapunkte zu beobachten, III. 491 bis 500. was ein treuloser Contrapunkt ist, III. 494. was ein doppelter fugenmäßiger ist, ibid. von den eigensinnigen Contrapunkten, III. 495. von den gebrochenen u. nachahmenden, ib. Regeln des Octavencontrapunkts, III. 496. des Contrapunkts in der Decime, III. 497. in der Duodecime, III. 498. was sie den Anfängern für Nutzen schaffen, III. 499
- Dämme**, was sie bey den Orgeln sind, III. 505
- Diapason**, warum es so heißt, II. 185
- Dichter**, soll auch ein Kenner der Musik seyn, III. 381
- Dissonanzen**, was sie sind, u. derselben Gebrauch, I. 46 n.
- Doppelfugen**, Unterricht davon, III. 500
- Durchstechen**, was es bey den Orgeln ist, III. 506
- Eifersucht**, was sie ist u. wie sie auszudrücken, I. 156
- Einbildungskraft**, was sie bey der Composition für einen Platz hat, II. 211
- Evolu-

Drittes Register.

- Evolution, was sie ist, III. 492
 Exponenten, wie nach solchen die Verhältnisse der Intervallen bestimmt werden, II. 190. n.
 Filpen, was es in den Orgeln ist, III. 517
 Flöten, wie derselben Töne erzeugt werden, I. 115 bis 129. warum derselben Töne höher sind, wenn sie warm werden, als anfänglich, da sie kalt waren, I. 129. wie ihre Länge zu bestimmen, I. 130. wie das Anblasen derselben beschaffen, I. 131. wie sie verschiedene Töne angeben, wenn sie überblasen werden, I. 132. von eisernen, III. 575
 Flötwerk, einer Orgel, wie vielerley III. 516
 Fortschreitungen, ob nach den geometrischen die leichte Vernehmung der Töne zu beurtheilen, II. 321. n.
 Freude, was sie ist, I. 151. durch was für Intervallen sie in der Musik erregt wird, III. 545
 Frölichkeit, wie sie in der Musik auszudrücken, I. 151
 Fugen, Lehre von denselben, II. 290. allgemeine Fugenregel, II. 297. besondere Fugenregeln, II. 300 u. von außerordentlichen Schlüssen der Fugensätze, II. 302. was überhaupt bey den Fugen zu bemerken, II. 303
 Fugenspiel, wie vielerley es ist, III. 525
 Fünfstimmige Sachen. Lehre davon, II. 289
 Furcht, wie sie in der Musik auszudrücken, I. 153
 Gedachte, was es bey einer Orgel ist, III. 516 u.
 Gegenbewegung, (motus contrarius) III. 491
 Gehör, wie es dreyerley auf einmal empfindet, IV. 649. III. 318. 563
 Geometrie, kann einen Ton in zwey gleiche Theile theilen, II. 182
 Geschlecht, worinne das diatonische, chromatische u. enharmonische besteht, II. 195
 Gesetze, der Mitglieder der musikalische Gesellschaft in Deutschland, II. 348
 Gott, was er nach Psellus Meynung ist, II. 173
 Harmonie, was sie ist, II. 175. nach dem Sinne des Psellus, II. 194

Drittes Register.

- Saß, was er ist, u. wie er mit Tönen auszudrücken, I. 155. wie das Versuchen u. andere Stufen des Hasses entstehen, I. 155
 Haupttöne, wo sie im Tacte eigentlich stehen sollen, III. 551
 Säulen, einer Orgel, wie es entsteht, III. 506
 Sinken, (alla zoppa) was es bey den Contrapunkten ist, III. 492
 Hoffnung, was sie ist, u. wie sie in der Musik auszudrücken, I. 152
 Säte, bey den Orgelpfeifen, III. 517
 Japaneser, Nachricht von ihrer Musik u. musikalischen Instrumenten, I. 160
 Instrumente, musikalische der Japaneser, I. 160 bis 168. was zur Historie der Instrumente erfordert wird, III. 502. Nachricht von den musikalischen der Einwohner im Königreich Juda in Africa, III. 572
 Intervalle, ob eines von acht Octaven noch in der Musik zu gebrauchen, I. 96. n. Beschreibung derselben, II. 175. wie sie die Alten zusammen gesetzt, II. 183. was nicht zusammengefügte sind, II. 184. wie sie beurtheilet werden, II. 191. wie sie gefunden worden, II. 192. derselben Anzahl u. Sig, IV. 687
 Intonatio, wie sie bey Fantasiereu bewertstellet wird, III. 530
 Kraft, von der anblasenden, der Flöten, I. 130
 Klauseln, Verschiedenheit derselben, III. 552
 Kreisfugen, was sie sind, III. 478. Verschiedene Gattungen derselben, III. 479. Vortheil, wenn man solche verkehren will, III. 483. wie man den Ort des Eintretens bey regelhaften Kreisfugen finden kann, III. 484. Matthessons Urtheil von Kreisfugen, die eine Umkehrung leiden, III. 482. Regel, wenn bey der Verkehrung die ganzen Töne zu halben, u. die halben zu ganzen werden können, III. 487. Lehre von den kreisgängigen Kreisfugen, III. 489
 Kirchengesänge, ob gar kein Tact bey denselben beobachtet wird, III. 544
 Krücken,

Drittes Register.

- Brücken, was sie bey Orgelpfeiffen sind, III 518
- Kunst, was sie ist, I. 137
- Steele's Gedanken, wie sie sich nach dem Geschmack richten soll, III. 385
- Lade, einer Orgel, wie sie probirt wird, III. 516
- Leben, himmlisches, wie man es sich vorstellt, III. 595
- Lehren, von der Composition überhaupt, IV. 605 bis 635
- Liebe, wie solche in der Composition auszudrücken sey, I 150
- Luft, wie sie von einem zitternden Körper bewegt wird, I. 80. 81. was ihre natürl. Trägheit, vis inertiae, sey, I. 113. n.
- Luftfläche, von der so durch die Röhre eines Blasinstrument's hinstreicht, I. 117
- Luftseule, derselben Beschaffenheit in einem Blasinstrument, I 119
- Maschinen, die häufigen, sind in den Opern abzuschaffen, I. 37 bis 39
- Mathematik, derselben Nothwendigkeit bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, II. 201. III. von 409 bis 463
- Melodie, Sacherklärung der Hauptmelodie, II. 221 was sie für einen Umfang haben soll, III. 469
- Misgunst, wie sie mit Tönen auszudrücken sey, I. 155
- Misvergnügen, woher solches entsteht, II. 308
- Mitleiden, wie es mit Tönen ausgedrückt wird, I. 156
- Mixturen, was sie sind, III. 518
- Monochord, solchem so viele Theile zuzueignen, als nöthig sind zu beweisen, daß die zwölf einfachen Klangstufen gleich schweben, III. 455
- Musici, so gekrönte Häupter gewesen, III. 570
- Musicus, der critische, dessen Widersprüche, II. 218 221. 223. III. 435. 436
- Musik, warum unsere denen Barbaren nicht gefällt, I. 65. worinn ihre Schönheit besteht, I. 72. ihr Endzweck, I. 77. n. Mittel zu derselben Aufnahme, I. 142. Kriegsmantifest wider solche, I. 144. was sie nach dem Sinne der Alten fürstellt, II. 174. was die Italiener

Drittes Register.

ner dabey gethan, II. 220
 wie sie durch die Wissen-
 schafften blühen wird,
 ib. warum eine u. diesel-
 be Musik einigen gefällt,
 einigen mißfällt, II. 306.
 Ursach, warum eine Mu-
 sik gefällt, II. 311. Von
 der Regierung und Auf-
 führung einer Musik,
 III. 532. 534. Von der
 Musik überhaupt, III.
 529. Erklärung der-
 selben, ibid. was die
 practische Musik ist, III.
 541. Der Grund ihrer
 Annehmlichkeit, III. 541
 sq. Von derselben Lobe,
 III. 561. 562. 568. ih-
 ren Richtern der Ver-
 nunft u. dem Gehöre, III.
 563. wird in die Kir-
 chen, weltliche u. medi-
 cinische eingetheilet, III.
 565. Beyspiele von ih-
 rer Wirkung, III. 566.
 Nachricht von der bar-
 barischen Musik in Afri-
 ca, III. 572. derselben
 Wachsthum hängt mit
 dem Wachstume der
 übrigen Wissenschaften
 zusammen. III. 577.
 soll im Himmel seyn,
 III. 581. wird wider-
 leget, daß Musik im
 Himmel sey, III. 585.
 was sie bey den Alten in

sich begriffen, IV. 636.
 Beyspiele von ihrer
 wunderbaren Wirkung,
 IV. 627 bis 643. Von
 der Musik der Alten u.
 ihren Tonkünstlern, IV.
 636 bis 665. ob sie der
 neuern vorzuziehen, IV.
 658

Musikleiter, Beschreibung
 derselben, II. 175

Musikverständiger, was
 die Alten dadurch ver-
 standen, III. 560

Musikvorsteher, dessen Ei-
 genschaften, III. 532

Nachahmung, Lehre dar-
 von, II. 276 bis 278.
 279

Nachspiele, was darzu ge-
 hört, III. 530

Neid, wie er in der Musik
 auszudrücken, I. 155

Tönen, Lehre von derselben
 Auflösung, I. 57

Toten, der alten Hebraer,
 IV. 666

Oper, Einwürfe wider sol-
 che, I. 1 bis 46. was
 eigentlich eine Oper ist,
 u. was darzu gehört, I.
 21. n. kann ohne Liebes-
 verwirrung seyn, I. 23.
 was von den Französ-
 schen Opern zu halten,
 I. 41. n. Fehler der
 Oper,

Drittes Register.

- Oper, I. 44. 45. Von Uffenbach Vertheidigung derselben, III. 378
 Muthmassung, daß sie ihren Ursprung in der Römer Zeiten habe, III. 389. daß die Vereinarung der Musik mit allen Worten der Redenden in Opern nicht lächerlich sey, III. 390.
 Beschreibung der Opern. III. 395. wie sie beschaffen seyn sollen, IV. 621
- Ordnung, worinn solche besteht u. ihre Arten, II. 310. wie viel Stufen der Ordnung sind, II. 312. n. welche traurig, welche fröhlich macht, II. 314. wie vielerley bey den Tönen statt findet, II. 315
- Orgel, wie sich derselben Töne bey dem wärmesten u. kältesten Wetter verändern, I. 128. n. von derselben Verfertigung und Beschaffenheit, III. 502. was bey derselben Bau zu beobachten, III. 504. wie sie gestimmt wird, III. 520. derselben innerlicher Umfang nach den Octaven, III. 523.
- Nachricht von Schröters neu erfundenen, III. 578
- Organica, was sie ist, III. 521
- Pantomimen, worinn ihre Kunst bestanden, IV. 664
- Patriot, der Braunschweigische musikalische, I. 136. was ein Patriot im eigentlichen u. uneigentlichen Verstande sey, I. 137. Fortsetzung vom musikalischen, II. 362
- Paraphonum, was es ist, II. 187.
- Parodien, was sie sind, u. was dabey zu beobachten, III. 378
- Passagi, was sie sind bey dem Fantasiren, III. 530
- Pauken, wie derselben Töne beschaffen, III. 544. Beschreibung der Pauke im Königreich Juda in Africa, III. 574
- Peristomium, was es ist, I. 116
- Pfeife, wie derselben Länge zu bestimmen, wenn sie einen gewissen Ton angeben soll, I. 128. warum

Drittes Register.

- warum eine gedeckte eine Octave tiefer klingt, als eine offene, III. 517
 Rohrflöten, was sie sind, III. 517. wie sie gestimmt werden, III. 518
 Pfeifwerk, bey einer Orgel, wie vielerley es ist, III. 516
 Posaunen, worauf sich derselben Eigenschafft gründet, I. 132
 Punctiren, was es in Contrapuncten ist, III. 493
 Quartan, Lehre von derselben Auflösungen, I. 50
 Quatuor, Lehre davon, II. 288
 Quelle, der widrigen Urtheile in musikalischen Sachen, II. 311
 Quintadeen, III. 517
 Regeln, von der Ausübung der Intervallen, I. 60. bey Verrfertigung musikalischer Instrumente, I. 107. 108. n. von der Composition nach Anleitung des Horazens, IV. 605 bis 635
 Reue, was sie ist, u. wie sie mit Tonen auszudrücken, I. 153
 Rohrwerke, wie vielerley sie sind, III. 518
 Ruhmbegierde, die edle, wie sie mit Tonen ausgedrückt wird, I. 156
 Rückungen, Regeln davon, I. 48
 Schamhaftigkeit, wie sie mit Tonen auszudrücken, I. 153. 154
 Schauspiele, derselben Nutzen überhaupt, III. 394. n. 396. n.
 Schleiflade, in der Orgel, derselben Beschreibung, III. 505
 Schnarrwerk, bey einer Orgel, was es ist, III. 516
 Schöne, worinn es besteht, II. 172
 Schriften, Verzeichniß der sammtlichen Mathesonischen, III. 535
 Secunden, Lehre von derselben Auflösungen, I. 49
 Septimen, Lehre von derselben Auflösungen, I. 54
 Seyten, was bey einer angeschlagenen vorgehet, I. 101. 102. wie die Dicke der

Drittes Register.

- der Stärke proportional, I. 103. n. wie die Dicken ihrer Schwere, Länge und anspannende Kraft, dem Tone gleich ist, I. 107. einer angespannten zwey, drey u. vier gleiche Theile können besonders erzittern, I 131
- Societät, Nachricht von der musikalischen in Deutschland, II. 346. derselben Geseze, II. 348. u. Mitglieder, II. 356
- Spielart, wie sie sich bey Orgeln eintheilet, III. 523
- Spielkunst, Unterricht von derselben, III. 521. Hauptregel derselben, III. 522
- Sprache, die deutsche soll nicht so gut zur Musik als die italienische seyn, warum III. 406 2c.
- Springen, was es in Contrapuncten ist, III. 493
- Springlade in der Orgel, derselben Beschreibung, III. 506
- Stiefel, einer Orgelpfeife, III. 518
- Stimmen, wie zwey bis drey auf canonische Art nach einander anfangen mögen, II. 299
- Stimmhorn, wie die metallnen Pfeifen einer Orgel damit gestimmt werden, III. 517
- Stufentabelle, II 335. eine andere Stufentabelle von den Zonen, II. 340
- Stück, ein musikalisches, soll einer Rede gleich seyn, III. 545
- Stülpen, bey den Orgelpfeifen, III. 517
- System, Hrn. Telemanns neues, IV. 713
- Takt, Lehren davon, II. 240 2c. was er ist, und wie er eingetheilet wird, III. 549. warum am Ende desselben kein Schluß seyn kann, III. 552
- Temperatur, Vorstellung einer gleichschwebenden, III. 457. Meidharts beyde Temperaturen, III. 471. derselben Nutzen u. Nothwendigkeit, III. 519
- Matthesons übel angebrachtes Gleichniß der Temperatur, III 520. Schröters Vorstellung einer pythagorischen gleichschwebenden, III. 580
- Theorie, ob es eine musikalische gebe, I. 64
- Toccaten,

Drittes Register.

Toccaten, was darunter begriffen wird, III. 530. was zur Ausübung derselben erfordert wird, III.

531

Ton, Lehre davon, I. 77 u. f. f. wie er aus der Luft entspringt, I. 79. dessen unmittelbare Ursache, I. 80. desselben Gattungen, I. 85. was er ist, u. wie er empfunden wird, I. 82. desselben Fortpflanzung, I. 83. worinn desselben Tiefe u. Höhe bestehet, I. 93. desselben Stärke u. Schwäche, I. 97. 98. 131. dessen Abnahme in einem doppelten u. dreyfachen Abstände, I. 98. n. wie ein hervorgebrachter ist, I. 107. wodurch sie unangenehm werden, I. 108. 109. von derselben Dauer, I. 109. der Glocken, I. 110. wie die Töne durch eine gewaltige Schlagung der Luft entspringen, I. 112. wie die schnellere Bewegung der Körper durch die Luft solchen verursachen, I. 113. wie sie vom Schießpulver u. vom Donner entstehen, I. 114. der Flöten, hängen allein von der Länge der Röhren

ab, I. 116. desselben Erzeugung bey den Blasinstrumenten, I. 118. wie der Ton einer Pfeife, wenn das Barometer am höchsten und am niedrigsten steht, I. 122. 126. 127. Beschreibung desselben, II. 175. ihre Namen bey den Alten, II. 177. kann nicht in zwey gleiche Theile getheilet werden, warum, II. 179. n. wie er geometrisch in zwey gleiche Theile getheilet wird, II. 181. 182. n. wie man ihn deutlich vernimmt, u. beurtheilt, II.

307

Tonarten, Erfahrungen von solchen, II. 254 bis

255

Trauerspiele, Vertheidigung derselben, I. 24 u.

Traurigkeit, was sie ist, u. wie sie in der Musik auszudrücken sey, I. 152. von der musikalischen, II. 315. von den Intervallen, so sich zur Traurigkeit schicken, III. 545

Treppe, diatonische, III.

449

Trio, von den Regeln und Composition desselben, II. 281

Trom-

Drittes Register.

- Trompeten**, Beschreibung derer, so in Africa sind, III. 574. Grund derselben Eigenschaft, I. 132
- Trompeter**, von einem geschickten, der zugleich auf zwey Trompeten zweene Distanze blasen kann, IV. 655. n.
- Trommel**, derselben Töne Eigenschaften, III. 544. Beschreibung der Trommeln im Königreiche Juda in Africa, III. 573
- Ventile**, wie vielerley bey einer Orgel, III. 506. wie sie beschaffen seyn sollen, III. 507
- Veränderung**, von der erstaunlichen in der Musik, III. 555
- Vergnügen**, woher solches entsteht, II. 308
- Verhältniß**, was eine arithmetische, geometrische u. harmonische sey, I. 147. wie solches Pfellus bey der Quarte, Quinte &c. bestimmt, II. 189. wie sie bey den Tönen vorgestellt werden kann, II. 319
- Verhältnisse**, der Intervallen, III. 445
- Vermehrung**, III. 492
- Vernunft**, ob sie bey Beurtheilung einer Musik eine Dienerin oder Herrscherin, III 363. n.
- Verwechslung**, (evolutio) was sie ist, III. 492
- Verzweiflung**, wie sie entsteht, u. wie sie mit Tönen auszudrücken, I. 154
- Vibrationen**, des Tons a in einer Secundminute, I. 89. wie alle Vibrationen eines jeden Tons auszurechnen sind, I. 88. n. wie sie auszurechnen bey einem Tone eines Blasinstruments, I. 121 bis 129
- Vierstimmige**, Lehre davon, II. 233
- Virtuosen**, wie sie seyn sollen, I. 138
- Vollkommenheit**, was das Anschauen derselben verursacht, II. 308. Merckmaale derselben, II. 309
- Vollstimmige Sachen**, was von allzu vollstimmigen zu halten, II. 289
- Vorspiele**, derselben Nutzen auf der Orgel, III. 523. wie sie beschaffen seyn sollen, III. 524
- Wankelmuthigkeit**, was sie ist, I. 156
- Wechsel

Drittes Register.

| | |
|---|--|
| Wechselnoten, was sie sind,
I. 47 | Windlade, woraus selbige
besteht, III. 504 |
| Weidentorb, wie solcher
mit Muscheln angefüllt,
und bey der Musik ge-
brauchet wird in Africa,
III. 575 | Witterung, wie sich bey
kalter u. warmer die To-
ne der Blasinstrumente
verhalten, I. 128 n |
| Weite der Flöten, wie sie
zur Länge zu bestimmen,
I. 130 | Zeitungen, wie die neuen
Halbgelehrten sind, I.
131 bis 141 |
| Wind, von der Ungleich-
heit des Orgelwindes,
III. 507. n. | Zorn, wie er mit Tönen
auszudrücken, I. 154 |
| Windwage, Matthesons
Beschreibung davon, III.
512. wahre Erklärung
derselben, III. 512 n. | Zufriedenheit, wie sie mit
Tönen auszudrücken, I.
152 |
| | Zweystimmige Sachen,
Lehre von solchen, II.
278 |



Tab. I Tom. III part. IV Bibl. mus.

[illegible]

Tab. II Tom. III part. IV. Bibl. mus.

Größe 6

Größe 6

Kleine 6

Kleinste 6

Größe 5

Größe 5

Kleine 5

Kleinste 5

Größe 4

Größe 4

Kleine 4

Kleinste 4

Grund

C D E F

Tab. III. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.

größte 9 $\sharp \circ \times \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ \times \circ \times \circ \sharp \circ \sharp \circ \times \circ \circ$

große 9 $\circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \sharp \circ \times \circ \circ \circ \sharp \circ \flat \circ$

Kleine 9 $\flat \circ \circ \flat \circ \flat \circ \circ \flat \circ \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \flat \circ \circ \flat \circ$

Kleinste 9 $\flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ$

größte 8 $\sharp \circ \times \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ$

große 8 $\circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \circ \circ \sharp \circ \flat \circ$

Kleine 8 $\flat \circ \circ \flat \circ \flat \circ \circ \flat \circ \flat \circ \circ \flat \circ \flat \circ \circ \flat \circ \circ \flat \circ$

Kleinste 8 $\flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ$

Größte 7 $\sharp \circ \times \circ \circ \times \circ \times \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ$

Große 7 $\circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \times \circ \circ \circ \circ \sharp \circ \flat \circ$

Kleine 7 $\flat \circ \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \flat \circ \circ \flat \circ$

Kleinste 7 $\flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ \flat \circ$

Grund 7 $\circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \circ \sharp \circ \flat \circ \circ \circ \sharp \circ \flat \circ$

C D E F

Tab. III. Tom. III. part. I. Bibl. mag.

Tab III Dom III part I i Bibl. mag

größte 4

große 4

Kleine 4

Kleinste 4

größte 3

große 3

Kleine 3

Kleinste 3

größte 2

große 2

Kleine 2

Kleinste 2

größte Panen

Emktion, 9

große Panen

Tab. V. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.

| | 7. | 7. | 7. | 7. | 6. | 6. | 6. | 5. | 5. | 5. | Grund |
|-----------|--|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-------|
| größte | x ₀ x _{#0} # ₀ x ₀ x _{#0} # ₀ x₀ x_{#0} # ₀ | | | | | | | | | | |
| gröze | # ₀ x ₀ o # ₀ x ₀ o # ₀ x ₀ o | | | | | | | | | | |
| Kleine | o # ₀ b ₀ o # ₀ b ₀ o # ₀ b ₀ | | | | | | | | | | |
| Kleineste | b ₀ o b _{b0} b ₀ o b _{b0} b ₀ o b _{b0} | | | | | | | | | | |
| größte | # ₀ x ₀ o x ₀ x _{#0} # ₀ x ₀ x _{#0} # ₀ | | | | | | | | | | |
| gröze | o # ₀ b ₀ # ₀ x ₀ o # ₀ x ₀ o | | | | | | | | | | |
| Kleine | b ₀ o b _{b0} o # ₀ b ₀ o # ₀ b ₀ | | | | | | | | | | |
| Kleineste | b _{b0} b ₀ b _{b0} b ₀ o b _{b0} b ₀ o b _{b0} | | | | | | | | | | |
| größte | # ₀ x ₀ o # ₀ x ₀ o x ₀ x _{#0} # ₀ | | | | | | | | | | |
| gröze | o # ₀ b ₀ o # ₀ b ₀ # ₀ x ₀ o | | | | | | | | | | |
| Kleine | b ₀ o b _{b0} b ₀ o b _{b0} o # ₀ b ₀ | | | | | | | | | | |
| Kleineste | b _{b0} b ₀ b _{b0} b ₀ b ₀ b _{b0} b ₀ o b _{b0} | | | | | | | | | | |
| Grund | o # ₀ b ₀ o # ₀ b ₀ o # ₀ b ₀ | | | | | | | | | | |

Tab VI. Tom. III. part IV. Bibl. mus

gröste 9. $\sharp \circ \times \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \times \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \times \circ \quad \sharp \circ$

gröste 9. $\circ \quad \sharp \circ \quad b \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad b \circ \quad \sharp \circ \quad \times \circ \quad \circ$

Kleine 9. $b \circ \quad \circ \quad b b \circ \quad b \circ \quad \circ \quad b \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad b \circ$

Kleineste 9. $b b \circ \quad b \circ \quad b b b \circ \quad b b \circ \quad b \circ \quad b b b \circ \quad b \circ \quad \circ \quad b b \circ$

gröste 8. $\sharp \circ \quad \times \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad \times \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad \times \circ \quad \circ$

gröste 8. $\circ \quad \sharp \circ \quad b \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad b \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad b \circ$

Kleine 8. $b \circ \quad \circ \quad b b \circ \quad b \circ \quad \circ \quad b b \circ \quad b \circ \quad \circ \quad b b \circ$

Kleineste 8. $b b \circ \quad b \circ \quad b b b \circ \quad b b \circ \quad b \circ \quad b b b \circ \quad b b \circ \quad b \circ \quad b b b \circ$

Grund. $\circ \quad \sharp \circ \quad b \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad b \circ \quad \circ \quad \sharp \circ \quad b \circ$

G A H

Tab. VII. Tom. III. part. IV. Bibl. mus.
 Abmesung der Intervallen

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various notes, accidentals, and numbers (2, 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120, 124, 128, 132, 136, 140, 144, 148, 152, 156, 160, 164, 168, 172, 176, 180, 184, 188, 192, 196, 200, 204, 208, 212, 216, 220, 224, 228, 232, 236, 240, 244, 248, 252, 256, 260, 264, 268, 272, 276, 280, 284, 288, 292, 296, 300, 304, 308, 312, 316, 320, 324, 328, 332, 336, 340, 344, 348, 352, 356, 360, 364, 368, 372, 376, 380, 384, 388, 392, 396, 400, 404, 408, 412, 416, 420, 424, 428, 432, 436, 440, 444, 448, 452, 456, 460, 464, 468, 472, 476, 480, 484, 488, 492, 496, 500, 504, 508, 512, 516, 520, 524, 528, 532, 536, 540, 544, 548, 552, 556, 560, 564, 568, 572, 576, 580, 584, 588, 592, 596, 600, 604, 608, 612, 616, 620, 624, 628, 632, 636, 640, 644, 648, 652, 656, 660, 664, 668, 672, 676, 680, 684, 688, 692, 696, 700, 704, 708, 712, 716, 720, 724, 728, 732, 736, 740, 744, 748, 752, 756, 760, 764, 768, 772, 776, 780, 784, 788, 792, 796, 800, 804, 808, 812, 816, 820, 824, 828, 832, 836, 840, 844, 848, 852, 856, 860, 864, 868, 872, 876, 880, 884, 888, 892, 896, 900, 904, 908, 912, 916, 920, 924, 928, 932, 936, 940, 944, 948, 952, 956, 960, 964, 968, 972, 976, 980, 984, 988, 992, 996, 1000).

Handwritten musical notation on four staves, labeled Num. 1, Num. 2, Num. 3, and Num. 10. The notation includes various notes, accidentals, and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Tab VIII Tom. III part IV Bibl. mus.

Núm. 8.

Secunda . Secunda maior . Tertia minor Tertia maior

3. 7. 1. 2. 4. 5. 6. 2. 3. 6. 7. 1. 4. 5.

4. 1. 2. 3. 5. 6. 7. 4. 5. 1. 2. 3. 6. 7.

Septima maior . Septima minor . Sexta maior . Sexta minor

Quarta minor . Quarta maior

1. 2. 3. 5. 6. 7. 4.

4. 5. 6. 1. 2. 3. 7.

Quinta maior . Quinta menor

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

6. 5. 4. 3. 2. 1. 7.

3. 2. 1. 7. 6. 5. 4.

6. 5. 4. 3. 2. 1. 7.

Tab IX Tom III part IV Bibl. mus.

Num. 18. Secunda. Tertia. Quarta. Quinta. Sexta. Septima.
Prima. min. mai. minor. min. mai. maior. min. mai. min. mai.

Secunda minor Secunda maior Secunda max

7 1 2 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 6 3 6

1 2 3 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 7 4 7

Septima maior Tertia minor Tertia maior Tertia min

7 4 6 7 7 1 2 4 4 5 6 7 2 2 3 4 5 2

2 6 1 2 2 3 4 6 6 7 1 2 4 4 5 6 7

Sexta max Sexta maior Sexta minor Sexta min

Quarta min Quarta minor Quarta maior Prima max

6 7 4 5 6 6 7 1 2 3 4 4 6 1 2 3 4 2 4 6 7

2 3 7 8 2 2 3 4 5 6 7 7 2 4 5 6 7 2 4 6 7

Quinta max Quinta maior Quinta minor Octava min

Tab. X. Tom III part. IV. Biblioth. mus.

Alga minor.
non basile.

420

621

c 1229

Handwritten musical score for guitar, numbered 1 to 36. The score is written on ten systems of five-line staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Above the first system, the text "Prima parte non latue." is written. The numbers 1 through 36 are placed above the corresponding staves. The notation is dense and appears to be a personal or working manuscript.

Tab. XI Tom III. part IV Biblioli mes

No 37

Handwritten musical score for Tab. XI Tom III. part IV Biblioli mes, No 37. The score is written on ten staves. The first four staves contain a melodic line with various accidentals and ornaments. The last six staves contain a sequence of notes, each preceded by a number from 1 to 24. The notes are mostly whole notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). The sequence of numbers is: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24. The staves are numbered 1 through 10 on the left margin.

Tab. XII Tom. III part IV Biblioth. mus

Menu 1 *N^o 2* *N^o 3*

Fig 1 *Fig 2* *Fig 3* *Fig 4* *Fig 5* *Fig 6* *Fig 7* *Fig 8* *Fig 9* *Fig 10*

